CENTENAR

ANTON PAVLOVICI CEHOV

Coperta primei ediții a piesei *Trei surori* (Petersburg, 1901).
În imagine: primii interpreți ai rolurilor principale.

Sorina BĂLĂNESCU

FRAȚI ȘI SURORI ÎN CASA ILUZIILOR SPULBERATE

De la *Pescărușul* la *Livada de vișini,* trecând prin *Unchiul Vanea și Trei surori,* s-au adunat destule argumente care susțin modelul de *piesă cehoviană*. Numai că modelul acesta, de la o vreme, obosește prin comoditatea cu care simplifică, din spirit de sinteză, cele patru ópusuri dramatice, și, de-atâta seriozitate, riscăm să pierdem din vedere ceea ce dă singularitate fiecăreia dintre ele. Un bun exemplu (de prea multă) reverență critică, ce păstrează piesa-unicat la sânul piesei-matcă, sacrificând esența, ni-l oferă *Trei surori*. De *Unchiul Vanea* o despart trei ani, suficienți pentru ca dramaturgul să se desprindă de stratageme victorios probate, pentru a fi altfel decât a fost. Și prima modificare de substanță pătrunde pe terenul sacrosanct al realismului – unii îi spun, iarăși prin tradiție, *realism psihologic,* pe când, la vremea sa, tipul de atitudine era supranumit *naturalism psihologic*. mimetic. Oricât de amabili ne-am dori cu formula de literatură mimetică, *Trei surori* o subminează fără pietate, piesa risipind în juru-i un abur de irealitate, asupra căruia merită să ne aplecăm. Dar să o luăm cu oarece metodă. Se întâmpla, acum cinci decenii, ca Vladimir Nabokov să-l apere pe Nikolai Gogol de prea realiștii săi interpreți, rostind provocator judecata, potrivit căreia cei care vor să cunoască Rusia din prima jumătate a secolului al XIX-lea zadarnic se vor apuca să cerceteze scrierile gogoliene, fiindcă nici un mare scriitor rus nu este mai năucitor-fantastic, adică mai ne-realist decât Gogol. Zicem și noi: dacă cineva vrea cu tot dinadinsul să afle cum și ce era Rusia sfârșitului de secol XIX, să nu caute răspunsul în dramaturgia lui Cehov, ci mai degrabă să se îndrepte spre comediile de moravuri și dramele lui Aleksandr Nikolaevici Ostrovski, care îi pot oferi mai multe detalii, ținînd de un decor și un timp precis conturat. Dintre piesele cehoviene, *Trei surori* este prea puțin îndreptățită să lucreze în folosul esteticii realiste, câtă vreme trimiterile la indicii încadrabili istoric lipsesc.

Cât despre obiectele care anunță „rusitatea", de felul samovarului și al mestecenilor, nelipsite din cele mai multe opere tradițional-realiste, Cehov încearcă o stare vecină cu satietatea, pe care o împrumută și personajelor sale. Față cu obiectul de lux, autentic rusesc – *samovarul* (de argint), oferit cadou Irinei de către doctorul Cebutâkin – sărbătorita Irina și surorile ei nu-și ascund exasperarea, fiindcă prea fuseseră multe suratele samovarului de acum, aduse în ocazii similare și fiindcă nu este de bun-gust să oferi un cadou atît de costisitor și de voluminos la o aniversare („Un samovar! Vai, e îngrozitor!"...[1]. Apoi *mestecenii* – prea-frumoșii, zvelții mesteceni, reprezintă pentru Versinin, abia descins în orașul de garnizoană, un motiv de efuziune lirică : „...sunt și mesteceni! Dintre toți copacii, cel mai mult îmi plac mestecenii, gingași, sfioși". Surorile Prozorov însă nu-i împărtășesc elanul; din punctul *lor* de vedere, orașul nu are nimic atrăgător, până și clima nu este prielnică omului („e prea frig"), ba intervin și nesuferite, vampirice

creaturi („sunt prea mulți țânțari").Cehov va fi surâs în barbă, ascultându-și manifestul antițânțâresc al surorilor Prozorov. Cât despre mesteceni, cine are ochi să-i vadă, într-un oraș de neghiobi și ostili, unde floarea inteligheției o sublimează profesorul Kulâghin, apoi antipaticul (pentru noi și pentru surori) director al liceului de băieți, nemaivorbind de domnul Protopopov, președintele administrației de zemstvă! În treacăt fie spus, nici una dintre piesele lui Cehov nu adună, *in absentia*, atâtea personaje antipatice și dominatoare. Seria nesuferiților ce nu cuvântează în auzul nostru de spectatori și care, prin ironia sorții – în *Trei surori* – există numai și numai pentru a face viața greu suportabilă inocenților, o completează drăgălașii Bobik și Sofocika, moștenitorii casei Prozorov. Din grațioase și nevinovate, făpturile devin agenți ai răului, așa că nu greșește prea mult ofițerul Solionâi, maestrul glumelor sinistre, când recomandă, mai crud decât Irod însuși, pruncuciderea: „Dacă copilul ăsta era al meu, îl puneam în tigaie și-l mâncam fript..." .

În haloul nerealist al piesei *Trei surori,* cele mai reale elemente, geografic identificabile pe hartă, își pierd atributele lor de realitate. E de-ajuns să fie rostite – cu duioșie, cu evlavie chiar, nume cunoscute ale unor străzi moscovite, pentru ca Verșinin să fie adoptat sufletește de cele trei surori, iar aducerea-aminte, cu voce tare, a locurilor copilăriei să dea un nou imbold dorinței de întoarcere în ținutul promițător de fericire. Pentru fetele colonelului Prozorov, străzile Moscovei păstrează în amintire doar farmecul raiului din care au fost obligate să plece. Locuiseră cândva pe aceeași stradă cu Verșinin, Staraia Basmannaia, însă colonelul Verșinin nu omite să amintească faptul că, în tinerețe, îi fusese dat să locuiască un timp și pe strada Nemțească, de unde era nevoit să parcurgă zilnic un drum lung și istovitor până pe strada Cazarmelor Roșii, la regiment:„Trebuia să trec peste un pod urât, pe sub care vuia apa; drumețul singuratic simțea un gol în suflet...". Studentul Anton Cehov făcuse și refăcuse în numeroase rânduri traseul locotenentului Verșinin, din centrul Moscovei și până hăt-departe, la Cazarmele Roșii – iată o garanție în sprijinul autenticității detaliilor și al stării de spirit, transferate personajului său.

În actului I al piesei, se dovedește că aceeași realitate verificabilă pe hartă nutrește două puncte de vedere în dezacord: punctul de vedere, prin forța lucrurilor, *realist* al lui Verșinin, și cel *ireal-romanțios* al celor trei surori.Și dreptate au, în felul lor, ambele părți. Exersată cu brio în proză, obiectivitatea cehoviană aduce, în registrul dramatic, o profitabilă relativizare a opiniilor. Rezultatul: opiniile susținute de personaje cu sinceritate, despre unul și același lucru, sunt în egală măsură, creditabile. Cumpăna aprecierii dramaturgului, din umbră, nu favorizează nici una dintre părți, când acestea își apără propriul adevăr.

De arta dramaturgului ține putința de a plasa în irealitate motivul cel mai real – *Moscova (cu străzile ei),* ca aspirație supremă a celor trei surori, fără să se dea o motivație foarte precisă[2]. Ce anume, în afară de ostilitatea pentru orașul unde se simt exilate, le încurajează visul de a ajunge iarăși la Moscova și ce anume le împiedică să plece definitiv din urbe – nu ni se spune. În schimb, Andrei Prozorov are pricini foarte concrete să voiască a ajunge iarăși la Moscova: râvnitul post de profesor universitar, apoi restaurantul Testov (sic!). Pentru destui cititori și, mai ales, spectatori, această lipsă de motivație concretă a dorinței surorilor de a se întoarce la Moscova a stîrnit și stârnește în continuare nedumeriri frecvente, dacă nu – destule ironii. Până și un poet atît de cultivat și sensibil , precum Osip Mandelștam, propunea, într-o conferință publică din 1937, o soluție concretă, care

1895

Elvira GODEANU, Aura BUZESCU și Marcela RUSU
în *Trei surori* la Teatrul Național din București.

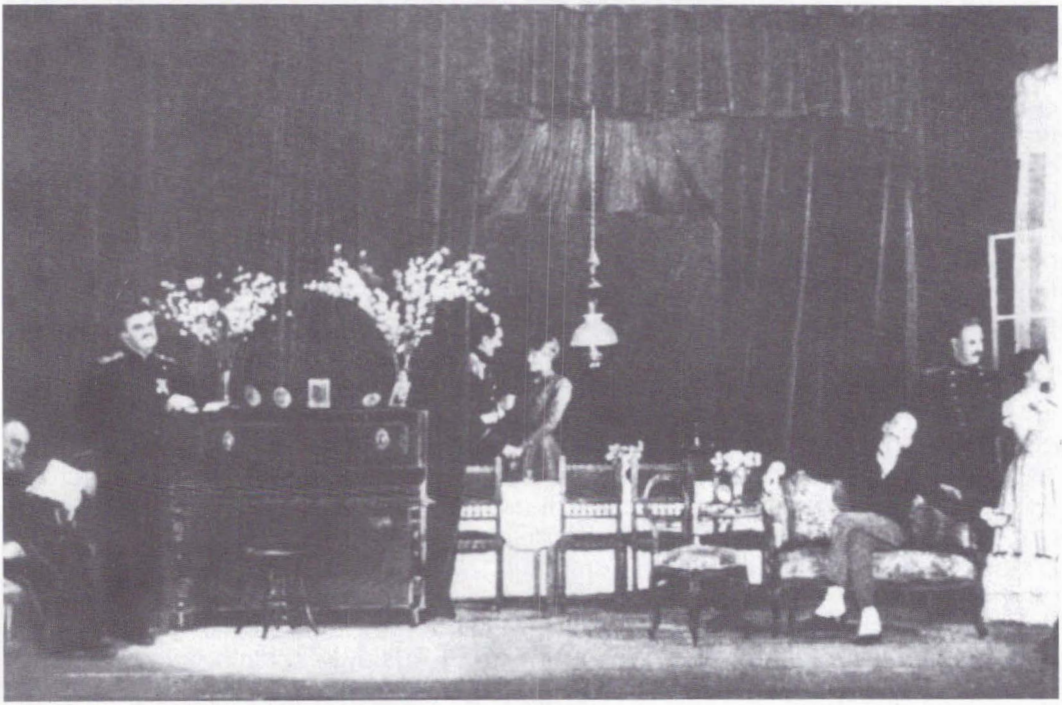
să taie nodul gordian al dramei: să se cumpere, o dată pentru totdeauna , trei bilete de tren pentru surorile Prozorov, cu destinația Moscova.

Dacă Moscova, capitala istorică a Rusiei, dobândește, în memoria afectivă a surorilor Prozorov și a fratelui lor, semnificații paradiziace, prin contrast, Petersburgului – celeilalte capitale imperiale – i se pun în seamă atribute deloc măgulitoare. În discursul lui Tuzenbah, singurul petersburghez veritabil, debarcat prin voia sorții, în orașul fără nume, Petersburgul are în exclusivitate conotații negative. „M-am născut la Petersburg, oraș rece și trândav...", zice el. Prins în carcasa subiectivității sale, baronul Tuzenbah găsește pricini de reproș părinților , dar și metropolei , care ar fi desconsiderat munca. Dar despre ce fel de muncă e vorba? O muncă fizică, bănuim, o muncă în stare să dea satisfacție, ba chiar bucurie celui care o face, spre binele celorlalți. La Petersburg, în anii de liceu militar, alții – adică servitorii casei – executau în locul titularului Tuzenbah anoste servicii fizice elementare, cum ar fi, descălțatul cizmelor. Tuzenbah tânjește după o muncă adevărată, s-ar mulțumi cu o – prozaică – fabrică de cărămizi, într-un viitor apoteotic.Irina, viitoarea soție, i-ar sta aproape în acest vis; și ea ar fi fericită, dacă s-ar dedica binelui obștesc, angajându-se ca învățătoare la copiii lucrătorilor, în orele când părinții ipotetici ar crea, cu truda brațelor, neprețuitele cărămizi.Ciudată este, în acest imn închinat muncii dezlegătoare de toate enigmele și vinovățiile, existente ori doar imaginate, ciudată este ignorarea muncii pe care, oricum, Tuzenbah și camarazii săi de arme o fac, de parcă obligațiile de cadet ori de ofițer ar fi altceva decât muncă. Deocamdată, în așteptarea soluției – prin munca la școala din colonia fabricii visate – Irina se angajează, în intervalul dintre actul unu și doi, ca telegrafistă la serviciul de poștă local; apoi, în intervalul consumat între actul doi și trei , lucrează ca funcționară la oficiul de zemstvă, unde Protopopov, amantul doamnei Prozorov, este președinte, iar Andrei Prozorov – (numai) secretar. În preajma celor care suspină după un viitor al muncii neprecupețite, izbăvitoare de frustrări, se află doi oameni, devotați muncii până la epuizare: Olga, directoarea liceului de fete din actul IV, Olga, sora mai mare, pe care o surprindem corectând caietele elevelor sale, de la bunul început al piesei: tirada (monolog?), cu care debutează *Trei surori,* Olga o rostește corectând, obosită, lucrările scrise ale liceenelor. Nu mai departe, domnul Kulâghin, soțul, care se declară azi fericit, se istovise de atâta muncă: „Ieri am muncit de dimineață până la unsprezece noaptea, eram obosit..."; astăzi însă, adică de ziua Irinei, oboseala i-a trecut ca prin farmec, iar profesorul de latină își declară public fericirea. Cum se poate vedea, îndemnul la muncă poartă curioase virtuți curative, pe care conștiința ironică a autorului le duce spre irealitatea discordantă.

Bântuie prin piesa lui Cehov un personaj inacceptabil ca realitate psihologică, dacă ar fi să dăm crezare acreditării de realism psihologic.Cât de realist să fie Solionâi, insul care prevestește moartea și o induce, în cele din urmă? O singură ieșire din *emploi*-ul personajului fix, irațional, ca mesager al nenorocirii: declarația de dragoste, inoportună, ca tot ce face și spune Solionâi, din actul al doilea, este sancționată dur de către Irina. Mărturisirea îndrăgostitului nu e nici măcar ascultată, iar lui Solionâi nu-i rămâne decât să...rămână pînă la capăt rău și neiertător cu rivalul Tuzenbah. Personajul Solionâi, cu fixațiile și gestica lui (se stropește mereu cu apă de colonie, ca mâinile să-i miroase mai puțin a moarte, moartea pe care o anunță de la bun început), pare descins din repertoriul de melodramă, mult gustat de un anume public în Rusia. În schimb, alte personaje, mai cu seamă cele de fundal, precum sublocotenenții Fedotik și Rode, cu

Trei surori la Teatrul Bulandra, 1995. Regia: Alexandru Darie. Cu: Luminița GHEORGHIU, Oana PELLEA, Anca SIGARTĂU.

Trei surori la Théâtre de l'Oeuvre. Regia: Sacha Pitoëff, Paris, 1954.



Trei surori la Teatrul Național din București, 1950. Regia: Moni Ghelerter. Cu: Emil BOTTA, Marcela RUSU, Elvira GODEANU, Radu BELIGAN.

veşnicele lor buchete de flori şi cu nelipsitul aparat de fotografiat, vin dinspre farsa nevinovată, cu personaje care se copilăresc, simţindu-se bine în casa şi în preajma Prozorovilor. Actul I evoluează, de altfel, sub semnul concordiei, al stării de bine şi de pace, casa în sine atrăgând ca un magnet, bun conducător al vieţii împăcate şi tandre de familie, tot ce e mai bun în preajmă. Până la un punct, şi Solionâi gravitează pe unde de tandreţe, iar bătrânul medic al regimentului, Cebutâkin, se dedă confidenţei înlăcrimate, tot sub puterea magică a casei şi a proprietarelor ei. Nici măcar Natasa, cu cordonul ei verde pe fusta rozie, nu poate tulbura, deocamdată, starea de pace.Şi Cebutâkin are gestica tipică, maniacală, a personajelor de farsă: el agită veşnic un ziar, fără ziarele ori crâmpeiele de ziar, cu care îşi umple buzunarele, fără eternul refren – „Ta-ra-ra-bum-bi-a!", iarăşi, Cebutâkin n-ar fi personajul de farsă,ce împrumută cupletele de music-hall şi vodevil pentru a-şi masca indiferenţa ori uşurătatea firii.De la farsă şi vodevil la melodramă, de aici la drama veritabilă, saltul conciliază apartenenţa la specii dramatice contrarii, şi cheia împăcării de gen o asigură privirea de sus, ironică, a autorului. Ironia cehoviană şterge subtil diferenţele, într-o concordie care *nu* ţine de realism. Se amuză pe seama personajelor sale, prinse în jocul întâmplărilor neprielnice ori le pedepseşte pentru inabila condiţie de victime? Cehov le întinde capcane, le pune să se zbată neputincioase, să-şi măsoare inaderenţa la real , pentru ca, amuzat şi nedumerit, să nu le absolve, în cele din urmă. Am spune, cu Jankelevich alături[3], că, deîndată ce autorul-ironist se surprinde în flagrant-delict de înduioşare faţă cu personajele sale, pe care le simpatizează, indiscutabil, se vede obligat ca, în clipa următoare, să-şi domolească elanul de simpatie. E un fel de a pune surdină patosului efluviilor de lirism, făcând să intre în scenă expresia cinică sau numai inoportună ori, pur şi simplu, caraghioasă. Doctorul Cehov se vindecă de lirism, punând la lucru râsul sau, măcar, zâmbetul enigmatic. Aşa se face că, ori de câte ori, surorile se dedau visării – pe trei voci , din plan secund intervin, fără să ştie că nu sunt decît stratageme abil manevrate de autorul ironic, vocile existenţei terne. Celebrul duet alto–soprană – Olga, Irina – de la începutul piesei, este umplut cu replicile discontinue, exact-reale, din planul doi, ale lui Tuzenbah, Cebutâkin şi Solionâi. Tot din planul doi veghează nemilos-exacte şi prezenţele realităţii terne, în finalul de piesă: monologul liric pe trei voci – Olga, Irina, Maşa, de la replica „O, cum cântă muzica..." şi până la „Dacă am şti, dacă am şti..."nu e lăsat, prin voia restrictivă a dramaturgului, să sune liber şi emoţionant până la capăt. Intervin vocile din spate – Cebutâkin, cu al lui invariabil şi cinic „Ta-ra-ra-bum-bi-a", Kulâghin, care poartă maiestuos şi fericit, pălăria şi pelerina soţiei sale, Andrei Prozorov, care plimbă landoul cu cea mai mică dintre odraslele sale...Toate astea, în timp ce muzica militară se pierde în depărtare, risipind aburii înşelători ai lirismului."E totuna, e totuna", fredonează Cebutâkin; „Dacă am şti, dacă am şti..." recită Olga, final de tragedie, răsucită energic spre comedie. Să fi rămas loc de iluzie consolatoare în cuvintele pe care autorul le îngăduie surorilor să le rostească? Când insista spunând că *Trei surori* este o *dramă,* Cehov încredinţa ironiei lucide şi tandre jocul tragic al întâmplărilor. Colaborarea dintre cele două contrarii este gestul de înţelepciune în spectacol.

Note:

[1] Citatele din piesa *Trei surori* se dau în traducerea lui Moni Ghelerter şi V. Jianu, după ediţia. A. Cehov, *Teatru*, Editura Univers, Bucureşti, 1970.

[2] Vezi L. S.Vîgodski, *Psihologia artei*, traducere de Inna Cristea, Editura Univers, Bucureşti, 1973, p. 301.

[3] Vezi Vladimir Jankelevich, *Ironia*, traducere de Florica Drăgan, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994, pp. 94 şi urm.

Dedicația actriței L.B. IAVORSKAIA către Cehov, 1890.

Dragului, iubitului Anton Pavlovici Cehov, ca amintire". Fiodor ŞALIAPIN, 1901.

Собственно говоря господин Чехов не касался
другихъ предметовъ и должен выразиться
о себѣ между прочимъ что я очень
развитой человѣкъ. Я читаю всевозможныя
ваши ученыя сочиненія. Но ни
какъ немогу понять въ чемъ себя Ваше.
Во напрасно
затрудняется
я ихъ читаю
и ошибаюсь
всегда когда
приходится
имъ замѣна-
состоянія

Вы читали Русское слово "18 Января?..
Это я тамъ [illegible] прочелъ и Вы прочтете
Завтра тоже и это [illegible]. Я [illegible]
Жаль только давно [illegible]

Искренно Вашъ
Шевровъ

1) Онъ мое псевдонимъ 2) Вишневскому

Dedicația actorului I.M. MOSKVIN către Cehov, 1904.

Desen de N.Z. Panov, 1903.

Ion CAZABAN

Cehov în viziuni regizorale

Cum au fost jucate prima oară pe scenele noastre textele dramatice cehoviene, comediile scurte, nu putem deduce decât din unele aprecieri foarte succinte ale cronicarilor vremii. Despre *Cererea în căsătorie*, prezentată la Teatrul Național din capitală în 1910, și despre *Ursul,* la Naționalul ieșean în 1913, citim, printre altele, opiniile lui Liviu Rebreanu (*Scena* nr.8–10, ianuarie 1911) și George Topârceanu (*Viața românească*, nr.10, 1913). Pentru Rebreanu, ceea ce a scris Cehov este un „giuvaier", iar pentru Topârceanu, un minunat act comic. Interesul de atunci al actorilor noștri, orientat spre realismul psihologic, afla roluri de cu totul altă factură decât în piesele franțuzești sau germane, incluse frecvent în repertoriu. De la început s-a înțeles, atât de interpreți, cât și de critici, că montarea comediilor lui Cehov nu se rezumă la expunerea unor întâmplări amuzante, nici la reluarea expertă a unor „cârlige" și ticuri comportamentale de succes. Jocul trebuie să aibă, desigur, „verva" necesară, dar și profunzime, obținute printr-o atentă „analiză sufletească" a rolului. Un singur act concentrează o viață de maximă densitate și autenticitate. Și nu oricum, ci în momente pătrunse de „ironie puternică și fină" care cere o pricepută dozare.

Problemele interpretării lui Cehov se conturează de la primele contacte cu opera sa dramatică, noutatea solicitării scenice implică dificultăți care țin, mai ales, de psihologia și vitalitatea personajelor, dar și de tonalitatea comică în care au fost văzute de autor. În anii '20, *Cererea în căsătorie* și *Ursul* vor intra și în repertoriul altor teatre din București, dar și la Cluj, Craiova sau Brăila. Din 1922, Cehov este reprezentat și cu marile piese: *Pescărușul* (sub titlul „Pescărelul") este pus în scenă de Sică Alexandrescu, la Naționalul clujean. Doi ani mai târziu, Vasile Enescu regizează aceeași piesă la Teatrul Național din București, cu Maria Filotti (Arkadina), Dida Solomon *(Nina Zarecinaia),* N. Bălțățeanu *(Trigorin)*... În 1926, Soare Z. Soare va monta *Livada de vișini* la Compania Bulandra, el fiind întâiul nostru regizor care, din câte știm, și-a prefațat premiera cehoviană în presă. Modelul documentar al lui Soare Z. Soare este spectacolul lui Stanislavski (pe care avusese prilejul să-l cunoască), prin care se apropie întrucâtva de specificul etnic, fără a încerca, totuși, o identificare imposibilă a interpretării. Soare nu-l consideră pe Cehov „contemporanul" său, dar îl privește ca pe un „vizionar" al unui timp când răsturnările sociale vor declanșa emigrația rusă în țările Europei. Și Victor Ion Popa, pregătind pentru scenă *Unchiul Vanea,* va declara că nu va fi vorba de o identificare, de o redare a personajelor aparținând unei „sensibilități pur slave", ci de o interpretare dintr-un unghi de înțelegere propriu nouă. Din acest unghi, regizorul va căuta ca spectacolul să conțină nu numai dramatismul unor vieți risipite, dar și „poezia unei fotografii vechi"...

După al doilea război mondial, Moni Ghelerter va realiza două montări de neuitat cu *Unchiul Vanea* și *Trei surori* la Naționalul din București. Pentru reușită, va fi recunoscător excelentei distribuții pe care a știut s-o alcătuiască și faptului că a studiat sistemul lui Stanislavski și modul cum au fost concepute spectacolele de la MHAT. Procesul de „reteatralizare", cunoașterea ideilor brechtiene, impunerea unor preocupări specifice, de pildă, pentru tragicomicul absurd sau pentru poezia spectacolului, din perioada următoare, când concepțiile și modalitățile scenice se modifică și se diversifică, vor avea consecințe ușor de remarcat și în montarea pieselor lui Cehov. Lucian Pintilie se va despărți de modelul stanislavskian, propunând o schimbare de perspectivă regizorală asupra piesei *Livada de vișini,* perspectivă din care personajele să apară în alte relații și conexiuni, ajungându-se la o apropiere comparatistă de universul dramaturgiei lui Beckett.

În anii '60–'80, Cehov este pus în scenă de Radu Stanca, Alexa Visarion, Cătălina Buzoianu, Mircea Marin, Al. Colpacci, Aureliu Manea, Ioan Ieremia, Dominic Dembinski, Mircea Cornișteanu și, fără îndoială, de alții. Cel mai des, nu întâmplător, spectacolele lor vor să releve vitalitatea, frumusețea, calitățile umane ascunse, înăbușite, copleșite de banalitatea și cenușiul existenței cotidiene. „Răsturnarea în ridicol", rupturile de ton nu-s decât procedee care evidențiază prin contrast. În *Pescărușul*, Aureliu Manea urmărea, dincolo de neputința dramatică, de aparențele și „deghizarea" personajelor, o „ferocitate" de profunzime. Cronicile consemnează, uneori, privirea „rece" a regizorului, ironia și înțelegerea sa pentru o lume lipsită de comunicare, egoistă și indiferentă, constată schimbări de accente și ritm față de montările anterioare, interferențe de comic și elegiac, grotesc și tragic, teatru epic și metaforă, vizualizări în alb și roșu...

G.Harag era unul care – după cum spunea – a fost convins de spectacolul lui Pintilie că se poate reprezenta *Livada de vișini* și altfel decât Stanislavski. Nu naturalist, nu păstrând acea tonalitate nostalgică a dialogului și acele tăceri „cehoviene". Emoția tragicomică pe care o dorește va reflecta, pe alt plan, fluctuațiile de stare ale personajelor și continua lor neputință. În ultimul deceniu, nici pentru Andrei Șerban, care o montează la București, *Livada* nu este o piesă „de atmosferă". Va merge la original, va confrunta traducerile, ca să se lămurească de ce autorul a socotit-o „comedie". Concluzia regizorului pare a fi în favoarea „distanțării" în interpretarea actorilor, eliminând tentația sentimentală.

Amestecul de tragic și comic, din piesele lui Cehov, va duce pe unii regizori la o paralelă cu Shakespeare. Le va clarifica astfel, totodată, actualitatea subtilă. Când își gândește spectacolul *Pescărușul*, în versiunea 1993, ca „un recviem pentru toate generațiile pierdute", Cătălina Buzoianu o face așa cum se cuvine, deopotrivă sensibil și lucid. Tot în acei ani, ceea ce-l emoționează îndeosebi pe Andrei Șerban, citindu-l pe Cehov, este „noblețea de spirit" pe care vrea s-o transmită, prin actori, spectatorilor.

În mica antologie de texte pe care o publicăm aici, să căutăm și această vibrație emoțională, creatoare, a regizorilor noștri la „noblețea de spirit" cehoviană, atât de necesară în oricare momente de teatru și de istorie.

SOARE Z. SOARE

Cehov **(Livada de vișini,** Compania Bulandra, 1926)

„Piesa este interesantă prin valoarea ei literară și mai ales din alt punct de vedere. Din *Livada cu vișini* ca și din majoritatea pieselor lui Cehov, întrezărim pe vizionarul care cu 20 de ani înaintea războiului, a prevăzut ziua când slugile vor lua locul stăpânilor și stăpânii vor fi nevoiți să plece în lumea largă.

Și în *Livada cu vișini*, ca și în toate piesele sale, toate personagiile sunt bune, conflictul iese din temperamente și din împrejurări sociale. În *Livada cu vișini* vechilul care ia locul stăpânilor, e un om bun și muncitor. El cumpără livada numai în clipa când un străin era gata să o ia. Stăpânii, care pleacă, sunt și ei oameni buni, dar sunt ușuratici și inutili.

Am văzut piesa jucată de două ori de trupa lui Stanislavski; sunt și acum obsedat de reprezentația aceasta, ca și de toate spectacolele «Teatrului de Artă» din Moscova. S-ar părea curios ca o piesă pe care ruși o repetă șase luni să fie jucată la noi cu trei săptămâni de studiu. Țin să lămuresc și acest lucru, deși lămurirea poate nu e tocmai în favoarea mea.

Am cunoscut la Berlin protagoniștii trupei lui Stanislavski și-mi spuneau cum în fiecare zi de repetiție fiecărui personagiu i se adăuga un gest nou, un mic indiciu, până la definitiva lui completare. Cei care au văzut *Livada cu vișini,* după reprezentarea lui Stanislavski, au găsit totul de-a gata, tipurile erau formate. Nu cred că mi se poate face o vină din aceasta. Piesa e specific rusească, tipurile, așa cum le-a scris Cehov, sunt caracteristice ruseşti neaoșe. Personagiile lui, plasate în altă țară, în alt mediu, ar părea ridicule. Nu puteam, prin urmare, decât să mă documentez mai bine decât în trupa care prin excelență creează tipurile și atmosfera rusească. Să nu se creadă de aci că personagiile de la teatrul „Regina Maria“ sunt aidoma fabricate după modelele lui Stanislavski. Personalitățile artistice ale doamnei Bulandra, a domnilor Bulandra, Storin, Manolescu, Maximilian sunt prea bine definite ca să poți decalca pe ele alte personalități. [...] Decorurile sunt simple și realiste așa cum le cere piesa.“

(„Rampa“ nr. 2655, 2 septembrie 1926)

VICTOR ION POPA

(Unchiul Vanea, Teatrul Național din Cernăuți, 1927)

„[...] Consider *Unchiul Vanea* ca o punte de întâlnire a sensibilității pur slave cu sufletul românesc. Asta fiindcă nu mă pot dezbăra de gândul că un artist, oricât s-ar ridica prin cultură și rafinare ca să poată privi și îmbrățișa întreaga artă, indiferent de naționalitate, rămâne fatal și permanent exponentul neamului lui.

[...] Vreau să arăt că atmosfera e un lucru relativ. Atmosfera nu e ceea ce e în adevăr, ci ceea ce spune. Pentru noi românii, atmosfera rusească trebuie dată prin mijloace prin care să ne fie evocată, chit că rezultatul n-ar fi exact acela pe care ar putea să-l pretindă un rus. Este deci la mijloc o interpretare și în legătură cu această interpretare trebuie judecata noastră. Aș zice că jucăm nu *Unchiul Vanea*, ci jucăm românește *Unchiul Vanea*. [...] Viața de țară rusească, care i-a fost lui Cehov un subiect foarte scump, plin de dedesubturi, de mari și inimoase înțelesuri în ce privește tragedia deposedatului, a dezrădăcinatului și a omului care-și trăiește viața în gol, îndepărtat de adevărata lui menire, este ruda foarte

apropiată cu o anumită viață «distrusă azi» sau mai exact «trecută la oraș», care exista în țările noastre înainte de război.[...]

Joc *Unchiul Vanea* în costumele de epocă. Ele vor ajuta, nădăjduiesc, reliefarea poeziei distanțate de noi – oameni mult mai practici – poezia suferinței resemnate, lucruri desigur neînțelese azi.

E o poezie în totul, poezia unei fotografii vechi, care nu trăiește numai pe locurile tale, ci și pe alte locuri, plutește puțin... Sunt niște umbre scumpe, așa cum ne suntem noi față de noi înșine, când ne gândim la ce-am fost înainte de război.

După cum la *Învierea,* anul trecut, ținându-mă de ideologia și tendința lui Tolstoi, am pornit de la întunecimea păcatului inițial și am luminat act de act, paralel cu purificarea sufletească–căpătată prin suferința eroilor – până la albul de zăpadă al ultimului act, în *Unchiul Vanea* de la puțina speranță și puțina liniște a actului I, strâng și intuiesc treptat înfățișarea scenei până la clipa ultimă, când Unchiul Vanea și Sonia, resemnați să nu-și găsească liniște, odihnă și mulțumire decât dincolo de marginile vieții, plâng unul lângă altul: două suflete plutind în gol..."

(Victor Ion Popa, *Scrieri despre teatru*, București, 1969)

JENI ACTERIAN

Despre piesa **Trei surori**

„O văd ca spectacol și mi-ar plăcea jucată altfel decât rusește. Sunt de acord că ar fi poate cam neautentic, dar dacă pui spectacolul cu o viziune majoră, cred că ai dreptul să falsifici atmosfera. Și, până la urmă, nu cred că ar fi falsificare. Până la urmă, cred că asta e intenția lui Cehov. E ceva de casă de nebuni acolo care mă amuză nespus. Ar putea deveni o comedie piesa; o comedie puțin cam tragică, dar categoric, o comedie puțin în manieră americană. Și ar trebui jucată în manieră americană, simplu, sobru, fiecare pentru el. Coordonare sincopată. Să joci *Trei surori* cu tonul cu care trebuie jucată familia trăsnită.*"

* O familie trăsnită, comedie americană de S. Kaufmann și H. Moss, prezentată în capitală, în acei ani.

(din *Jurnal*, 21 iulie 1947)

MONI GHELERTER

(Unchiul Vanea, 1946; **Trei surori,** 1950, ambele la Teatrul Național București)

„De fiecare dată când încep și citesc despre Cehov, trebuie să fac sondaje în amintire, în trecutul mai mult sau mai puțin apropiat, pentru că de Cehov este legată însăși pasiunea mea pentru teatru! Am dorit dintotdeauna să pun în scenă piesele lui Cehov. Dintotdeauna, înseamnă din clipa în care voiam să fac teatru, ceea ce e totuna. Doream nespus de mult să pun în scenă, visam la *Unchiul Vanea* pe care-l cunoscusem dintr-o broșurică ce cuprindea o tălmăcire modestă în Iașiul adolescenței. Pe această broșură mi-am făcut primele însemnări și chiar... distribuția care, parțial, avea să se realizeze mulți ani mai târziu.

[...] Am cerut să o pun în scenă. În două luni, spectacolul avea să fie gata; *Unchiul Vanea*: Costache Antoniu, *Sonia*: Aura Buzescu, *Astrov*: Emil Botta, *Doica*: Sonia Cluceru etc. Premiera: 30 aprilie 1946. Material documentar foarte puțin

Programul de sală al spectacolului *Unchiul Vanea*, M.H.A.T., 1899.

(fragmente din *Viața mea în artă,* câteva ilustrații, reproduceri); în afară de acestea, a trebuit să refac esențial traducerea împreună cu Emil Botta, și totuși, în două luni am fost gata. Interpreții piesei s-au dedicat pătimaș spectacolului, era de fapt, o întâlnire fericită, o unitate perfectă în distribuție – atmosfera realizată pe scenă a fost sesizată excepțional de public. Lucram întâia oară cu textul unui mare scriitor al literaturii universale și colaboram cu unii dintre cei mai de frunte actori ai noștri. Nu pot să uit cu cât dramatism adânc și simplu întruchipa Aura Buzescu personajul Soniei și cu câtă emoție așteptam la fiecare repetiție, la fiecare spectacol, s-o aud spunând monologul final. Mă impresiona seriozitatea cu care Costache Antoniu își însușea trăsăturile sufletești ale lui Vanea. Intuiam pe atunci, cu toții ceea ce am găsit formulat clar mai târziu: că Cehov nu poate fi «jucat», nici «reprezentat»: în piesele lui trebuie să trăiești, să existi. Cât contur personal a știut să dea Emil Botta rolului complex al lui Astrov și cât de important a fost aportul marii și regretatei noastre actrițe Sonia Cluceru care interpreta rolul aparent neînsemnat al doicii, în crearea atmosferei piesei.[...]

Trei surori (ianuarie 1950) a avut parte de alte condiții artistice. Cadrele actoricești ale Teatrului Național se îmbogățiseră, se legaseră. Aveam acum mai ales un material bogat la îndemână, aveam opera lui Stanislavski, aveam studiile lui Ermilov despre Cehov și *Trei surori.* [...] Repetițiile au durat mult, foarte mult. Pe parcurs, colectivul însă s-a sudat foarte strâns, fapt remarcat și în spectacole.[...]

Cehov era mijlocul cel mai bun de a face un salt spre un teatru calitativ superior, prin Stanislavski. Există aici o legătură indestructibilă: Stanislavski te îndeamnă firesc către teatrul lui Cehov, așa după cum teatrul lui Cehov cere neapărat și sistemul lui Stanislavski. Am constatat că atunci când regizorul și actorii posedă datele personale pentru a se apropia de Cehov, aplică uneori sistemul lui Stanislavski, așa cum Jourdain făcea proză. Deci, mi-a fost de la început limpede că nu se poate reprezenta Cehov fără sistemă, fără a avea cel de-al doilea plan, fără a umple tot ceea ce spui pe scenă cu subtext, deci nu jucându-l, ci trăindu-l. Totodată, ca actor nu-l poți juca pe Cehov fără a poseda etica pe care o avea Cehov, fără a «oficia» pe scenă, jucând nu pentru tine, ci pentru spectacol".

(*Teatrul*, nr.1 / 1960)

RADU STANCA

(Unchiul Vanea, Teatrul Național din Iași,1960; Teatrul Național din Cluj-Napoca, 1962)

„Mărturisindu-și odată concepțiile sale despre teatru, Cehov spune: «[...]Trebuie ca viața să fie redată așa cum e și oamenii așa cum sunt în realitate, fără artificii»".

Ideea care ne-a condus când am procedat la punerea în scenă a piesei *Unchiul Vanea* poate fi rezumată tocmai în aceste ultime cuvinte: «fără artificii». Am căutat să înfățișăm cât mai fidel teatrul marelui scriitor așa cum este, un teatru al «marilor lucruri mici», al «măruntului om mare rus» care exclamă, în toată literatura lui Cehov și mai cu seamă în teatrul său: «așa nu se mai poate trăi» – avertisment pe care scriitorul îl adresează epocii sale, epocă dominată de un

liberalism perfid, plin de aproximații, în care minciuna socială era atotputernică și în care numai tristețea era adevărată.

Teatrul lui Cehov nu e însă numai un teatru al problemelor sufletești sau de «atmosferă», în care un lirism ușor învăluie o nețărmuită oboseală de a trăi, ci un teatru al nădejdii într-o «necrezut de frumoasă și minunată viață, o viață sfântă, nobilă și fericită». [...]

Există un loc pe meleagurile pe care trăiesc oamenii din *Unchiul Vanea*, un loc minunat, cel mai frumos din toată regiunea: «ocolul silvic». Acolo îi cheamă Sonia pe «toți ai casei», acolo o invită Astrov pe Elena. E locul unde oamenii ar putea fi fericiți. Semnificația lui e aceea a Moscovei din *Trei surori*; el e simbolul descătușării din lanțurile urâtului, banalului, plictisitorului, al evadării spre frumusețe, spre adevăr – tema ocolului silvic la care, în cele din urmă, Elena renunță, pe care Astrov nu-l va mai vizita, unde Sonia nu se va mai duce niciodată, revine pe parcursul piesei, ca un laitmotiv al dorului de ceva mai deplin, mai înalt, mai încântător.

Unchiul Vanea se termină cu o notă aparentă de resemnare. Spun aparentă, pentru că există un subtext – și spectacolul nostru a încercat să scoată în evidență acest lucru-un elogiu adresat frumuseții sufletului omenesc care, chiar dacă pentru moment e înfrânt, cuprinde în el destule energii, ca să iasă într-o zi la lumină."

(*Frumusețea viitorului*, în *Tribuna,* nr.44, 2 noiembrie 1967)

LUCIAN PINTILIE

(Livada de vișini, Teatrul Bulandra, 1967)

„Important, cred, pentru înțelegerea piesei, este că nu trebuie privită de la înălțimea personajelor, ci de la o altă altitudine. De la înălțimea personajelor, ea este ori dramă, ori comedie.

De la o altă altitudine, ea devine o piesă de o factură specială, în care există concentrate argumentele primordiale ale întregului teatru modern contemporan. Absolut toate temele și tehnicile contemporane se află aici. Este imens de vorbit despre această primă piesă antiteatru, piesă-laborator, piesă-manifest.

Mă mărginesc să rezum pricinile personale care fac ca această piesă să exercite o mare seducție asupra mea [...]

1. E cea mai frumoasă descriere pe care o cunosc a uneia din stările fundamentale omenești: inconștiența. De unde provin și spre ce aspiră actele noastre? Nu există cumva o cumplită iresponsabilitate a lor – o încântătoare și înfricoșătoare inconștiență nu planează asupra lor? Aceasta este de altfel și tema unui film mare – *Muriel,* al lui Resnais.

Consecințele inconștienței noastre, evident, nu pot fi privite strict comic, strict sentimental. Orice fanatism este exclus aici, tot aerul e plin cu consecințele inconștienților noastre. Mergem și lovim cu fruntea, pieptul, mâinile noastre aceste relicve, aceste spații dislocate de erori.

Într-o altă perspectivă, evident mult mai rece, mai analitică, trebuie reabilitată, deci, duioșia lui Stanislavski.

2.Este una dintre piesele care, cel mai puternic pentru mine, dezvăluie posibilitatea descoperirii unei realități de gradul II. Ce se află în spatele acestei sfâșietoare ruperi de coardă din actul final? E o comedie foarte stranie această

ultimă piesă a lui Cehov. Cam așa o definește și Meyerhold, spre fericirea mea orgolioasă. (El spune chiar mai apăsat, într-un termen pe care, nu-i așa, nu-l împărtășesc pe deplin, comedie mistică)"

(*Teatrul* nr.10,1967)

„Titlul transparent al *Livezii de vișini* este, de fapt, «O, ce zile frumoase!»; este istoria, deci, a unei agonii lipsite de atrocitate, a unei agonii idilice, inconștiente și iresponsabile, este, mai precis, istoria unui mod de a muri, a unuia dintre modurile posibile. [...] Inconștiență-morfină este tema spectacolului meu. Liubov Andreevna se scufundă, în nisip, împrăștiind surâsuri, dar în ochii ei strălucește morfina. [...]Această inconștiență-morfină – ca o rație vitală, în timp de calamitate-se află egal distribuită la toate personajele (cu o singură excepție, a lui Lopahin, care-și plătește însă luciditatea cu cea mai amară înfrângere – victorie teatrală, fără gust, ca în poezia lui Ritsos, *Învingătorul)*

De fapt, toți delirează ideologic sau sentimental. Delirurile sunt liniștite sau violent fantastice. Delirurile lui Gaev sunt liniștite și senine, cele ale lui Trofimov, acest fanatic castrat, de o imensă bunătate paralizantă, sunt violente, agresive, dar flagelarea lui nu sfârtecă dureros, ci înfioară plăcut ca în anecdote.

[...] Ca în Beckett, toate personajele balansează între aceste două timpuri ireale, mitologice – trecutul și viitorul care prin contemplare prelungită se echivalează. Cehov nu judecă personajele piesei în perspectiva unor criterii care pot aparține unuia sau altuia dintre eroii dramei. Criteriile sunt undeva în afară. Inconștiența e generală și de toate nuanțele delirului, există în această isterie a agoniei, până la cele violente de vodevil [...]

Cehov a intitulat această piesă „comedie" și cuvântul a început o viață a lui proprie, distrugătoare de sensuri, semănătoare de confuzii [...] Spectacolul inconștienței omenești este evident un spectacol comic – dar cine nu este însemnat de această inconștiență, cine dintre noi poate pretinde că nu a cerșit măcar o dată această morfină, ceață tandră care tulbură plăcut obiectele și sentimentele? [...] Comedia pe care o voi face în această piesă – și anunț pe această cale pe amatorii de spectacol bufon, ilariant, de cele de mai jos – este o comedie în care va exista tandrețe pentru această lentă înghițire a nisipului, sugestia unei solidarități. Peste orice agonie – atroce sau idilică – se înalță un același arc limpede și abstract al surâsului, iar sub acest arc îl aflăm împreună pe Cehov și Beckett. Cam așa suntem astăzi. Cu atât mai mult cu cât și pentru mine copilăria și viitorul sunt două timpuri perfect ireale, de tipul *O, ce zile frumoase!* Îmi doresc bineînțeles să rămân obiectiv și să găsesc exact măsura acestei comedii stranii, magice."

(*Contemporanul*, nr.44, 3 noiembrie, 1967)

Pescărușul – File din carnetul unui viitor spectacol

„Scopul adaptării mele este foarte simplu: de a da o expresie teatrală atât primului strat al realității, text și realitate psihologică-obiectivă, cât și celui de-al doilea, subteran, legat de memoria și imaginația celor doi eroi, Treplev și Nina, prin intermediul cărora vor recrea, într-o altă tonalitate complementară, o a doua existență posibilă a spectacolului, halou al primei realități psihologice, obiective; dedublare, dispersare de sensuri ca într-o prismă (care este vis și geometrie în același timp), dar niciodată contrazicere, anulare a primului start de realitate.

Realitatea va căpăta deci alternativ, când o formă vibrantă directă, a detaliilor și a psihologiilor ca în spectacolul meu *Livada cu vișini*, când, ca o consecință a

rarefierii ei, a filtrării de aparențe, o formă enunțiativă, caligrafică. Amândouă aceste forme, repet, fiind expresia aceleiași esențe de realitate.

Principala ambiție estetică a spectacolului e că această lunecare și integrare dintr-o realitate în alta, această trecere de la evenimentul obiectiv la cel interior să nu aibă nici un caracter provocator, ci să fie de un imens firesc – pentru simplul motiv că dialogul acestor realități nu e niciodată contradictoriu și el are în mod natural, un imens firesc. Cu cât va fi mai firesc acest balans permanent către comedia naturalistă, psihologică, și formele epurate, concentrate de realitate cu atât va fi mai nou acest spectacol.

Pentru mine spectacolul începe în noaptea poetică și ciudată în care se reîntâlnesc cei doi eroi și în care ei recompun tot trecutul, toată viața lor, toată piesa deci. Această recompunere este declanșată de amintirea traumatismului spectacolului ratat în fața Arkadinei (înaintea căruia se află vidul inocenței, preistoria copilăriei, paradisul lor pierdut). Față de acest paradis pierdut cei doi eroi au atitudini total diferite – unul acceptă cunoașterea ca un blestem, iar celălalt ca pe o tragică eliberare.

Plecând de la acest traumatism-cheie, spectacolul se va desfășura sub semnul unitar al unei Realități duble. Aceasta este explicația celor două scene repetate în spectacolul nostru (scena spectacolului ratat și scena Treplev – Nina din actul IV, cu care se începe și se sfârșește spectacolul), prima necesară prin caracterul ei obsesiv traumatizant, cealaltă prin caracterul ei cicatrizant, de închidere de ciclu.

Câteva detalii despre modul cum e împărțit și funcționează spațiul sunt obligatorii pentru intuirea tipului de adaptare pe care-l propun. Actorul trebuie să aibe-cât de cât-încă de la prima lectură, acasă la el, imaginea lunecării sale prin spațiu, dacă nu chiar semnificația, plenară prin ambiguitatea ei, semnificația spirituală a mișcării sale. Dar asta o vom rezolva cu toții în timpul repetițiilor.

Spațiul scenic trebuie să fie un spațiu imens, generos (de aceea folosesc scena Comediei împărțită în trei fragmente).

Primul plan – pe care-l vom numi, destul de formal, spațiul oglinzii – este spațiul de fund al scenei. Acest spațiu începe de la o linie imaginară , paralelă cu rampa, distanțată cam vreo patru metri de la rampă, până la orizontul teatrului, cuprinzând și buzunarele laterale ale scenei. În acest spațiu, vor fi plasate două practicabile compunând prin îmbinarea lor un amfiteatru. Spațiile dintre trepte vor da celor două corpuri geometrice ale amfiteatrului o transparență de jaluzea (când lamele sunt în echilibru orizontal). Vom încerca ca spațiul – de forma unui semicerc – cuprins între cele două amfiteatre, să aibă, printr-un strat de lac, o oglindire adâncă, grea, de lac eminescian.

Lumea piesei se va găsi, uneori – firește, numai uneori – oglindită în acest «lac», «Dublul» său. Dacă ideea are cea mai mică deplasare de la rigoarea geometriei spre frivolitatea revistei, se va renunța imediat la această idee.

Spațiul acesta al «oglinzii», ca și practicabilele amfiteatrului, vor avea uneori o funcție realistă directă – dar mai ales, vor avea funcția unui ecran, a unui ecran cu profunzime, pe care se va desfășura o lume imaginară, ori o lume a memoriei al cărei raport cu acțiunea de prim plan va fi uneori limpede, ilustrativ, alteori ambiguu-metaforic.

Al doilea plan – numit, și mai formal, planul «dezbaterii» rezervat în primul rând desfășurării obiective a piesei, cuprinde zona dintre rampă și acea linie paralelă depărtată cam la 3–4 m, de rampă. În acestă zonă, personajele vor acționa

strict realist, cu excepția celor două personaje, Treplev și Nina, care prin natura lor dublă, de personaj-cobai dar și personaje declanșatoare, pot intersecta, ori bloca, oricând, planul imediat al realului. Aceeași îngăduință o mai au celelalte personaje doar când Treplev și Nina le manipulează ca pe niște obiecte ale memoriei lor, fie mișcate după voința eroilor, fie înghețate în stop-cadru (spre exemplu: Trigorin în cazul monologului despre misterul creației, și în care el se identifică în mod ciudat cu Treplev, iar Treplev cu Trigorin) Este știut că Cehov se restrânge în amândouă aceste personaje, că dincolo de animozitatea lor directă și aparentă (psihologic vorbind – foarte, foarte justificată, în special în cazul lui Treplev), există o secretă și sfântă solidaritate. Trigorin și Treplev îmi sugerează, într-un mod cam abuziv, poate, și totuși acest lucru se va simți în spectacolul nostru – paradoxala situație a celor două personaje *din Cenușă și diamant* și tragica lor îmbrățișare finală. Pătruns în acest spațiu, monologul lui Trigorin va avea un caracter conceptual-caligrafic. Uneori, dincolo de privirile Ninei și ale lui Treplev, care vor îngheța materia memoriei, stârnită de ei înșiși – ca o solidaritate a celor doi traumatizați – va exista și un plan echivoc, intens, al privirilor Trigorin–Treplev – ca o solidaritate scriitoricească, solidaritate a unui alt mod demonic de a însufleți materia moartă.

În sfârșit, există un al treilea plan pe care eu, în cariera mea, după îndelungi tentații, îl voi întrebuința pentru prima oară. Este vorba de tradiționala punte a florilor, din teatrul japonez, care va străbate sala și pe care o voi întrebuința fără funcția intens-patetică atribuită ei de Ohlopkov. Va fi chiar o punte pe care se pășește dintr-o lume în alta. Dacă ar exista o punte între moarte, necunoscut, cele două experiențe limite ale lui Treplev și Nina, și cealaltă lume comună, atunci doar pe această punte s-ar păși dintr-o parte în alta.

Eliberată de orice semnificație dramatică și patetică, mai aproape, cred eu, de sensul originar al acestei punți cu sens de cod, de intrare (și ieșire) într-un univers constituit, pe această punte nu vor păși decât Treplev și Nina. O singură excepție – la final, Dorn, când anunță moartea lui Treplev. Această îngăduință îi este acordată lui Dorn pentru că, într-adevăr, el a pătruns câteva secunde în lumea interzisă a lui Treplev.

Un alt element construit (în afară de practicabilul–amfiteatru) este micul podium pe care se joacă piesa ratată a lui Treplev. Acest embrion de scenă – ca element al șocului traumatizant – este prezent toată piesa în scenă. Fiind pivotant, va putea constitui o scenă îndreptată fie spre amfiteatrul din fund – cu culisele deschise publicului spectator din sală – fie invers, cu fața scenei îndreptată spre public. De asemenea, acest mic podium va putea luneca între «spațiul oglinzii» și cel al «dezbaterii». (Reglarea lui pe lungimea axului rampă-orizont ca și pivotarea lui, se va efectua ținând seama în special de ipotezele real–memorie sau real–imaginație).

Desigur, câteva elemente, de mobilă, aranjate de actori la vedere, sau de mașiniști care sunt aceiași cu cei care aranjează mica scenă improvizată (aceeași pătrundere difuză a realului în imaginar), sunt strict necesare.

Ca structură, spectacolul are trei părți.

Prima parte e constituită din fragmente din actul IV și integral actul I. A doua e constituită din actele II și III, contopite. Această a doua parte a spectacolului va avea o curgere mai firească – solicitarea altor planuri în construcția spectacolului fiind mult mai moderată. Este și firesc. Prin depărtarea de centrele de radiație ale actului I și IV, acest segment (actul II plus III) fiind unul de pauză, de viziune mai

obiectivă. Compunerea în planuri dispersate (memorie, imaginație, realitate) – a nu se uita exemplul prismei – e mai intensă cu cât suntem mai aproape de cele două nuclee, cele două întâmplări electrice, provocatoare ale piesei: reîntâlnirea lor din actul IV, traumatismul din actul I.

Ultima parte va constituită din actul IV al piesei. Fragmentele din piesă, deja integrate în prima parte a spectacolului, vor fi descărcate de patima lor vitală, de imensa lor energie existențială, pur și simplu ca o baterie descărcată, și vor intra astfel în zona de enunț pur al unei realități caligrafice, a unei realități de semne.

Experiență ajunsă în al doilea cerc, realitate purificată, de suferință, cunoaștere și verificare prin memorie, spectacolul se termină pianissimo. Astfel se îndeplinește voința secretă a lui Cehov: «Spectacolul trebuie să înceapă puternic, violent și să se sfârșească pianissimo...»

(Teatrul Național din București, Caiet–program nr.15, stagiunea 1971–1972)

AURELIU MANEA

(Pescărușul, Teatrul de Stat din Reșița, 1983; **Trei surori,** Teatrul Municipal „Toma Caragiu" din Ploiești, 1998)

„Iubesc mult teatrul lui Cehov și cred că Cehov este tot atât de mare dramaturg cât Shakespeare. Este un lucru fantastic de dificil să fii un pictor al nuanțelor cenușii, al culorilor gri.

[...]Cehov vorbește despre marile sentimente ale neputinței, în șoaptă, în taină, fără să strige. În teatrul lui Cehov informația primește un prag optim de impresie. Sunt obsedat de această metrică a senzației, de această liniște a neliniștilor. Mă simt copleșit de cei care nu ridică vocea pentru că este prea important ce au de spus. De fapt, teatrul a pierdut mult din relația cu publicul pentru că i-a lipsit *energiile mesajului.*

Am văzut multe spectacole de «teatru umil», dar care nu deveniseră conștiente de umilința lor. Sunt zeci de spectacole modeste care nu violentează clișeele, vorbele și acțiunile comune, care nu înțeleg haloul banalității. Cred într-o magie a banalului, a lucrului cel mai obișnuit. Este nevoie pentru asta de concentrare, de meșteșug, dar există un rod, există consecința frumoasă a fiecărui act obișnuit. De mult timp încerc să mă apropii de arta dificilă în simplitatea ei, a lui Anton Pavlovici Cehov.

* * *

Față de teatrul lui Cehov încerc o asemenea emoție încât, dacă nu aș fi fost invitat de Teatrul din Reșița să montez *Pescărușul*, eu n-aș fi îndrăznit să propun o asemenea încercare...

6. Tema *Pescărușului* este tocmai această mizerabilă intimitate, plină de suferință, a patru creatori: Treplev, Nina, Arkadina și Trigorin. În jurul lor se găsesc câteva personaje mediocre ce îi însoțesc pe drumul lor chinuitor [...]

9. S-ar părea că Cehov nu sfătuiește pe nimeni să se apropie de intimitatea unui creator. Spunând asta, mă gândesc, cu tristețe, la singurătatea chinuitoare și fără sens a lui Kafka.

Caut să înțeleg de ce Gorki i-a scris lui Cehov că «Dumneata, Anton Pavlovici, ești mai rece ca diavolul». Adevărul este că Cehov nu are nici un fel de

George CUSTURĂ și Gabriela CUC în *Pescărușul.*

milă față de personaje. Cine a văzut vreodată cum se prăbușește o pasăre împușcată va înțelege că, în adâncurile sale, piesa lui Cehov este feroce.

La suprafață, în aparență, lumea aceasta desfășoară o anumită eleganță. Dar eleganța aceasta este a unui lepros gătit pentru o serată. Această deghizare ne interesează.

10. În spectacolul nostru vor exista două spații de joc. Unul redând banalitatea și mizeria vieții, a unei vieți lipsite de interes. Aceasta va fi scena principală. Pentru al doilea spațiu, scenograful a construit o cutie magică cu oglinzi și păpuși tradiționale rusești. Acesta va fi spațiul sacru, turnul de fildeș, scena în scenă."

(*El, vizionarul Aureliu Manea*, revista „Teatrul azi", supliment, București, 2000)

GYÖRGY HARAG

(*Livada de vișini*, Teatrul Național din Tg. Mureș, 1985)

„Prin 1950, am avut ocazia să văd spectacole cu piesele lui Cehov la Moscova, în regia marelui Stanislavski. Ele mi-au întărit prima impresie, le-am simțit plictisitoare și neinteresante. Personajele mi s-au părut rupte de viață, niște marionete pe scenă, inundate de un lirism cu iz de melodramă, în spectacole în care cele trei surori aveau împreună, pe scenă, 180 de ani... Erau spectacole muzeale. Cam în aceeași perioadă, am văzut la București o montare frumoasă regizată de Moni Ghelerter. Distribuția era remarcabilă, cu actori de mare forță dramatică. Dar o anume stare de nostalgie, de autocompătimire a personajelor, pasajele lungi și inutile îmi dădeau un sentiment de insatisfacție estetică.

Abia mai târziu, prin 1967, când am văzut montarea lui Lucian Pintilie cu *Livada de vișini* de la Teatrul «Bulandra», am înțeles că aceste piese au și un alt aspect, că pot fi citite și tratate scenic și altfel, că există în scriitura lor și un subtext tragicomic care te emoționează. Am realizat că dramaturgia cehoviană cuprinde și altceva decât suferința unor personaje cu suflet frumos. [...]

Am pus în scenă întâi în Iugoslavia, *Unchiul Vanea, Trei surori, Pescărușul*. Spectacolele au stârnit interes, fiind gustate de public și de oameni de teatru din Europa. Acasă, însă, simțeam că un spectacol Cehov cere mult, că printr-o montare a unei piese de Cehov trebuie să arăt ceva nou. Cu acest gând m-am oprit la *Livada de vișini*. Atunci am descoperit (m-a ajutat în acest sens și o remarcă din corespondența lui Cehov), că personajele din *Livada de vișini* nu sunt bune de nimic, n-au nici un gând, nici o idee, nu vor nimic. Sunt oameni inutili – cum scria Cehov. Ei plâng, râd, se joacă cu viața, fac comedie din existența lor. Numai Lopahin, țăranul care a devenit bogat, și parvenitul lacheu Iașa sunt tari, moderni, agresivi, fără scrupule. Ceilalți plutesc în lume fără nici un scop, fără nici un sens și, culmea, spun tot timpul locuri comune. Sentimentele sunt trecătoare, existența-închisă, opacă la lumea realului.

M-am gândit mult dacă această ipostază a personajelor este doar comică sau grotescă. M-am întrebat cum se poate, din această formă de viață, să scot vodevilul dorit de Cehov? Se poate acest lucru? Aș răspunde prin «Da» și «Nu». Afirmația e susținută de momentele de comedie ale piesei, iar negația, de propria mea formație, cenzura intelectuală sau de tradiție. Mă captiva de multe ori poezia care există în text și nu puteam rezista la sublinierea acestor momente. E o

În prim plan: Silvia GHELAN (*Liubov Andreevna*) și Aurel ȘTEFĂNESCU.

permanentă dedublare a situațiilor, o trecere de la un tragism aproape elin – care se epuizează în trei minute – la farsă. Aici găsesc explicația de ce aceste personaje ale piesei nu au nici un sentiment constant, de ce trec cu ușurință de la râs la plâns, de la petrecere la tristețe. Liubovei Andreevna i se năzare de câteva ori că trebuie să plece, dar renunță la fel de repede, lăsând totul la voia întâmplării. Eroii duc o viață ușuratică, sunt superficiali, deși totul apare încadrat într-o ambianță foarte frumoasă. *Livada de vișini* are o anume poezie. Eroii sunt oameni eleganți, unii au acces la cultură, deși și acest lucru e superficial. Gaev trăiește fără să facă nimic, jucând biliard. Studentul Trofimov vorbește despre viitor, despre sensul umanității și despre filosofie, spune că trebuie să muncim și să mergem înainte, dar el nu muncește și nu întreprinde nimic. Singurele personaje care urmăresc un scop sunt cinicul Iașa și Lopahin, care nu au nici o legătură cu poezia livezii cu vișini. Reprezentația e un punct de vedere cu un unghi nou față de

Finalul spectacolului.

montările anterioare. Nu sunt sigur că e un spectacol desăvârșit și nu pot spune că e în exclusivitate cehovian. Poate un alt regizor va citi piesa mai bine, într-un mod mai inspirat. Simt însă că am reușit ceva deosebit, parcă nu-mi pot explica precis ce anume...cred că această plutire a eroilor, învăluiți într-o muzică ciudată, rupți de realitate nu în sens pozitiv, ci tragic și grotesc, în timp ce Iașa și Lopahin trăiesc pe pământ și fac ce vor din ei...

[...] Sunt convins că, lucrat după vechile tipare, spectacolul ar cădea. Nimeni nu ar înțelege despre ce e vorba. Am încercat să aduc mai aproape de public această viață ciudată din dramaturgia lui Cehov. Spectatorii sunt obișnuiți cu piesele care au intrigă și conflicte clare. În *Livada de vișini*, totul e ca-n vis, dar am urmărit ca, prin imagini, prin unele interpretări de text, reprezentația să devină captivantă și pentru publicul larg."

(„Teatrul" nr.7–8, 1986)

* * *

„Cred că undeva aici este cheia spectacolului. Citind eseurile lui Strehler, putem realiza cât de larg este domeniul de interpretare al textului în teatrul modern. Strehler însuşi nu este adeptul slugarnic al textului şi e de părere că atunci când dialoghează doi interpreţi pe scenă, scena nu trebuie să fie neapărat pustie. Dimpotrivă, este momentul în care trebuie ocolite capcanele textului, o singură întrebare sau un singur răspuns poate încătuşa logica evenimentelor scenice.

Trebuie să găsim acea rezolvare care face posibilă evoluţia spectacolului din acţiuni scenice de alt gen. Brook, de exemplu, în spectacolul parizian al *Livezii de vişini* a compus cu deosebită grijă cadrul vizual al jocului – în spatele eleganţei liniştitoare a lăsat să se întrevadă cum încolţesc şi îmbobocesc «mugurii putregaiului». Aici este, după mine, ascuns un lucru deosebit de important pe care trebuie să-l scoatem în evidenţă şi să-l rezolvăm. [...]

Legile teatrului contemporan nu mai sunt atât de rigide, de multe ori ai senzaţia că pe scenă poţi face orice... Dar merită făcut numai ce are rost. Nu pot îndemna pe Charlotta să bată toba: ea, de fapt, nici nu are paşaport... Toate acestea trebuie să transpară din sistemul de comunicare aparent ascuns al lumii. [...]

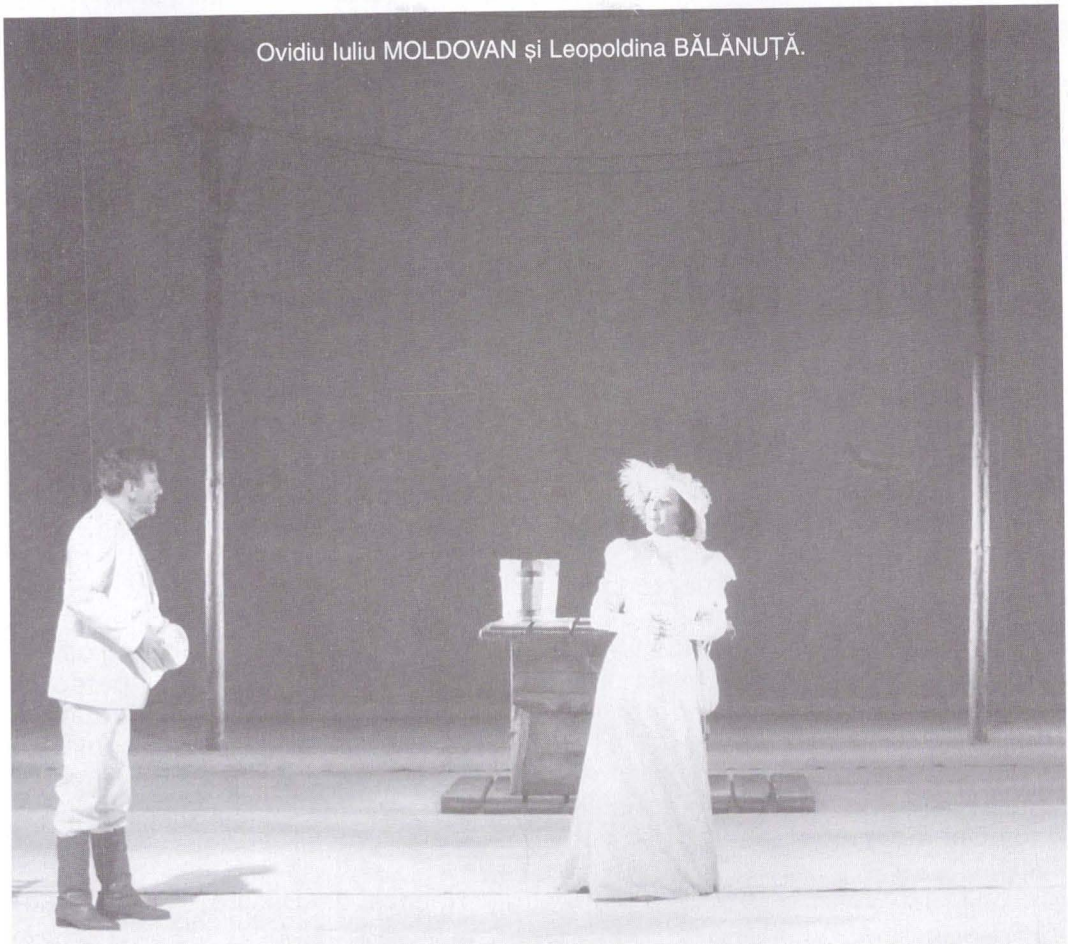
Simte omul structura psihofizică a textului, dar trebuie să-i găsească rezolvarea corespunzătoare. Să nu uităm nici faptul că atunci când Cehov a scris *Livada de vişini* încă funcţionau anumite «reguli de scenă», mişcarea, muzica, vorbirea, erau strict separate una de cealaltă. Pe neaşteptate, Cehov, totuşi, a transpus în proză şi incredibil de poetic – a vrăjit scena. Ceea ce pare atât de prozaic la el, în realitate nu este altceva decât o conciziune incredibilă, metaforă scriitoricească [...] Prieteni, lucrul pe care-l consider ca fiind cel mai important este să găsim modalitatea regăsirii realismului psihologic convenţional în direcţia unor forme noi de teatralitate. Trebuie să smulgem spectacolul din lumea naturalismului cu miros de tehnic, [...] esenţialul rămâne ca acţiunea pe scenă să nu vibreze corzi învechite. Să ne gândim, de pildă, la specia vodevilului. Cehov şi-a ascuns tristeţea nostalgică pentru dezintegrarea unui anumit tip social, în culisele humoreşti ale *commediei dell'arte.* Şi dacă personajele *Livezii de vişini* pot părea simple păpuşi mecanice, răspunderea este numai a lor. În aceasta vede Cehov secretul destinului lor şi în cursul spectacolului tocmai acest secret trebuie noi să-l dezvăluim în faţa spectatorilor."

(„Revista Teatrului Naţional din Bucureşti", nr.1, 1993)

ANDREI ŞERBAN

(Livada de vişini, Teatrul Naţional din Bucureşti , 1992)

„Am constatat în cazul versiunilor româneşti cu piesele lui Cehov, un exces de vorbe datorate modului sentimentalist-romantic în care era privit scriitorul. Şi dacă nu ne satisfac traducerile, ce facem? Suntem obligaţi, din decenţă, să deschidem textul original să vedem ce a scris omul acesta în limba lui. Şi descoperim... bomba atomică! Vedem că el n-a scris aşa cum a fost tradus. A scris cu totul altfel. Limba lui este simplă, austeră,



Ovidiu Iuliu MOLDOVAN și Leopoldina BĂLĂNUȚĂ.

asemănătoare cu cea a lui Beckett. Nu cunosc nici un alt scriitor care să-i semene lui Cehov, precursorul lui Beckett. Și nu mă refer aici doar la *Livada de vișini*, aceasta fiind piesa cea mai puțin realistă. În comparație cu *Trei surori*, de exemplu, *Livada de vișini* este scriitura unui om care compune muzică. [...] Sentimentalismul n-are nici o legătură cu *Livada*. Piesa este simplă, directă și adâncă. Nu este nici măcar o piesă de atmosferă... Am tradus textul, cu ajutorul celor care cunosc bine limba rusă și al actorilor, pentru a găsi rezolvările cele mai simple, cele mai juste, care să nu sune nici arhaic, dar nici ostentativ de contemporan. A fost foarte greu, dar până la urmă am reușit. [...]

Ceea ce ne-a interesat însă cu deosebire a fost atitudinea față de adevărul exprimat de dramaturg în subtitlul piesei: «Livada de vișini» – comedie, pe alocuri chiar o farsă. Cum poți scoate o comedie dintr-o piesă a cărei experiență macină îngrozitor? Cum poți face din ea o farsă, pe alocuri chiar un vodevil? ne-am întrebat în fiecare zi. Ce a văzut Cehov comic în piesă? Și ce înseamnă de fapt «comedie»? Înseamnă, mai întâi o distanțare pentru a vedea, a descoperi, a înțelege. Apoi, alta pentru a transmite. Dar ca să poți transmite trebuie să fii, și în același timp, să te

vezi. Să atingi – ceea ce e foarte greu – nivelul unei emoții autentice, străine de sentimentalism ori romantism; să te înalți la acel nivel superior, elevat, rafinat, nobil. Piesa aceasta poartă în ea o anumită noblețe de spirit care trezește în actor o emoție înaltă și care se poate transmite publicului, înălțându-l de asemenea. Credem că am reușit, [...] emoția pe care am vrut s-o transmitem era de altă natură decât aceea ce ține de melodrama obișnuită. Cehov a văzut în *Livada de vișini* o comedie și s-a opus concepției lui Stanislavski tocmai pentru că acesta făcuse din piesă o dramă.

Livada de vișini nu este o dramă. Este o comedie tragică, un vodevil, o farsă a condiției umane. Tratarea individuală a personajelor a fost lucrul cel mai greu, pentru că am încercat, în cazul fiecărui actor, să insuflu o anumită notă distinctivă, departe de cabotinismul existent în fiecare dintre actori – chiar și la actori de geniu – într-o mai mare sau mai mică măsură. Aceste roluri sunt tot atât de adevărate ca și viața. Fiecare moment, fiecare secundă din piesă sunt străbătute de fiorul vieții. Și atunci am încercat să aducem ceva ce este propriu oamenilor care joacă rolurile și nu profesioniștilor, actorilor care prin jocul lor, «își pun marca», după cum se scrie în unele cronici.

[...] Trofimov a fost personajul despre care s-a scris cel mai mult în cronicile apărute. Astăzi nu putem să vedem piesa decât de pe poziția a ceea ce s-a întâmplat cu noi în ultimii ani. Este imposibil, imoral, absurd, odios, să ne prefacem că plouă, că nimic nu s-ar fi petrecut. Tratarea acestui personaj a fost pentru mine, ca și pentru interpret, extrem de grea. [...] Se râde de Trofimov. Și este firesc să se râdă. Pentru că *Livada de vișini* este o comedie. Dar eu n-am vrut să fac din ea altceva decât o comedie. Privind spre trecut și simțind că am o datorie de conștiință; să comunic exact ce s-a întâmplat... Dacă Cehov ar fi trăit astăzi, ar fi scris poate, altfel, piesa. Sau ar fi scris chiar altceva."

(„Revista Teatrului Național din București", nr.1, 1993)

CĂTĂLINA BUZOIANU

(Pescărușul, Teatrul Național din Iași, 1969; Teatrul Mic.1993)

Nivelurile, arhetipale profunde ale *Pescărușul*-ui sunt *Orestia* și *Hamlet*.

Teatrul lui Cehov, a cărui lectură semantică oferă cheile surselor, stabilește primul reper arhetipal, cel al Agamemnon, aruncat parcă din întâmplare într-o scenă de dragoste ambiguă – care este în piesă al doilea eseu despre Creație (act II, scena Nina–Trigorin). Primul eseu este susținut în actul I de Treplev – omul revoltat.

Hamlet este reperul arhetipal declarat al *Pescărușului; Orestia* este cel ascuns.

În prologul spectacolului său – care începe printr-o revoluție și sfârșește printr-o catastrofă, *Treplev* este provocat la duel de mama lui, actrița *Arkadina*. Ea știe că această «cursă de șoareci» este montată contra ei. *Treplev* acuză: vinovați sunt cei care au degradat nobilul ideal al teatrului antic și al lui Shakespeare. Rechizitoriul moral este al fraților mitologici Oreste – Electra, căci *Nina* și *Treplev* sunt copiii paradisului pierdut, într-o lume crudă, supusă eroticii disperării ca remediu împotriva bătrâneții și a morții. Arhetipurile glisează de la un personaj la

altul ca spiritele rătăcitoare. Uneori se strigă «Nu te recunosc!». Căci *recunoașterea* în lumina solară antică este imposibilă în noaptea lunară, în «labirintul viselor și al imaginilor» acestui sfârșit de mileniu. Spațiul scenic al spectacolului lui *Treplev* este spațiul cosmic, sacralizat. Este spațiul interior, existențial, al căutării de sine.

Spiritul universal este prizonier în profunda fântână goală a umbrelor, ca în grota lui Platon. Dar căutând Paradisul pierdut, se descoperă Infernul. Provocându-și fiul, *Arkadina* provoacă destinul. Mutațiile genurilor țin de inexorabila deriziune – tragedie, tragicomedie, Cehov spune comedie. Echilibrul este fragil după Shakespeare și cu această stranie ambiguitate purtăm în noi înșine codul genetic minat al tragediei antice.

Umbrele străvechi ale arhetipurilor teatrale acționează cu forța magiei – căci apa, lacul vrăjit, este spațiul primordial al vieții și al morții. Trei acte de umor atroce și toate personajele vii, asistate de alte umbre ale «plantei Cehov», botezate în dragoste, ude, umede, fremătătoare. Un act de tragedie sub o ploaie reală, în noroi, în mlaștina putredă. *Treplev* se sinucide în timpul marelui dans macabru al bătrânilor. Ninge. Pasărea premonitoare este purtată în final, împăiată, obiect grotesc ca și fata de pe malul celălalt, care fusese manipulată, utilizată de cei doi scriitori. Dar, înainte de Pirandello, viața este mai puternică decât arta. *Nina* evadează din fișierul laboratorului experimental și transcende, prin suferință, simbolul. Piesa lui *Treplev*, profeție a dezastrului, este jucată încă o dată înaintea «Sfârșitului de partidă.» Dar este interpretată altfel, ca o revelație, fără iluzie și fără speranță. Ca și Oreste, ca și Hamlet, *Treplev* refuză compromisul.

Finalul *Pescărușul* -ui este un recviem pentru toate generațiile pierdute.

Conștiința omului contemporan devine din ce în ce mai vulnerabilă pe această planetă crepusculară. Această planetă unde e din ce în ce mai *frig*, unde e din ce în ce mai *deșert*, și unde e din ce în ce mai *înfricoșător*.

(din Caietul-program)

IVAN HELMER

(Platonov, Teatrul Național din București, 1994)

„Platonov aduce cu piesele lui Shakespeare prin directețea cu care personajele spun ceea ce vor, prin felul în care se angrenează în conflict și prin bruschețea cu care Cehov amestecă tragicul cu comedia. În plus, piesa reflectă impresia pe care o anumită piesă a lui Shakespeare, *Hamlet*, a făcut-o asupra lui Cehov. Nu în sensul că eroul e ca Hamlet, ci că sunt numeroase false citate, referiri, replici în care sunt parodiate sau parafrazate, sau citate direct, replici din *Hamlet*. În momentul hotărâtor al piesei, eroul are propriul său «A fi sau a nu fi», chiar dacă altul este motivul dilemei sale.

Ca personaj, Platonov, nu seamănă cu Hamlet, dar o altă paralelă, cu Don Juan, e inevitabilă. Și cuplul Platonov–Trileţki seamănă cu cuplul Don Juan–Sganarel. Platonov, ca și Don Juan, e un om cu principii, chit că unul dintre principiile lui e împotriva moralității obișnuite; Trileţki, aparent – sau în realitate – lipsit de principii, are, totuși, un bun simț natural și devine, asemenea lui Sganarel în celălalt cuplu, mai simpatic decât Platonov. Sigur însă că Platonov e un altfel de

Trupa și regizorul.

Don Juan – un Don Juan rus, care cucerește femeile prin apatia și nefericirea lui, și sinceră și cabotină.

În *Platonov,* Cehov nu evită întorsături ale acțiunii exagerat de spectaculoase – sinucideri, adultere, crime, amenințări cu omorul – de care avea să se ferească în piesele lui mari. Dar această piesă e infinit mai bună decât melodramele obișnuite sau serialele TV comune, pentru că are adevăr psihologic. Cehov reușește să justifice psihologic toate aceste acțiuni exagerate, puțin obișnuite în viață și pe care le găsim, de obicei, în piesele proaste. Cehov ne convinge că acestor personaje li se întâmplă exact ce trebuie să li se întâmple."

(din caietul-program)

VLAD MUGUR

(Livada de vișini, Teatrul Maghiar de Stat, Cluj–Napoca, 1998)

„...Când puneam *Livada de vișini* la Cluj, la Teatrul Maghiar, pe care eu, personal, îl socotesc unul dintre spectacolele importante pe care le-am făcut, sigur că, mie plăcându-mi foarte mult spectacolul lui Strehler, am pornit de la ideea să nu existe nici o fărâmitură din acel spectacol. Era așa de personal și de poetic, încât eu trebuia să-i descopăr piesei o altă poezie și un alt umor și, tot stând și gândindu-mă la imaginea extraordinară pe care o realizase Strehler când peste noi în sală se strecurau vișini și ne umpleam de frunze, eu m-am decis să nu apară nici o frunză și nici un vișin. Și atunci, am pornit de la o imagine aparent formală, dar eu nu cred că a fost formală din moment

Magda STIEF.

Bógdan ZSOLT și Magda STIEF.

ce a provocat conținutul spectacolului. Am pornit de la ideea că această casă este importantă, nu livada, și am înlocuit frunzele de vișin cu pereții care cad. Atunci oamenii au o altă apropiere față de viața lor, pentru că viața lor devine această casă. O apropiere mai puternică, mai dură decât față de o grădină care înflorește... Era și o surpare, și o reflecție a vieții, a amintirilor... era și o idee a căderii acestei case la figurat, dar un efect nu trebuie subliniat de multe ori în teatru"

(Florica Ichim, *La vorbă cu Vlad Mugur*, supliment, revista „Teatrul azi", București, 2000)

ALEXANDRU COLPACCI

(Pescărușul, Teatrul de Stat din Oradea, 1972)

„Cehov ne înfățișează o lume cenușie, banală, ca o zi de provincie obișnuită, o lume la care nici măcar tragismul nu poate ajunge. Aici nu pătrunde decât regretul, zâmbetul, comicul, grotescul. Tragedie și farsă, o estetică a eterogenității. Cehov instaurează un climat al reflexelor stridente, pline de ironie, sarcasm și cruzime. Livezile lui Cehov nu înfloresc niciodată. Personajele sale îi anticipează pe protagoniștii pieselor lui Beckett sau Ionescu. Găsim aici, ca și în teatrul scris astăzi, probleme legate de dezintegrarea eului [...] renumitele «tăceri cehoviene» [...] trebuie

Scenă din *Pescărușul.*

neapărat să se integreze într-un ritm de spectacol, aș zice chiar că-l grăbesc, fiind punctul terminus al gândului, epuizarea dorinței de comunicare."

(din caietul-program)

IOAN IEREMIA

(Unchiul Vanea, Teatrul Național din Timișoara, 1980)

„ Înainte de Einstein, asemenea altor mari creatori, Cehov formulează, cu mijloacele artei sale, teoria relativității. Inefabilul poetic al relațiilor lumii sale mi se pare o teorie aplicată a relativității lumii. Toate personajele lui sunt înzestrate cu o autentică frumusețe și, în același timp, măcinate de egoism și toate malformările ratării. Existența lor este un pretext pentru dialog despre dragoste și ură, viață și moarte, despre succes și eșec. În acest dialog, purtat cu virtuozitate chiar, se destramă orice conflict capabil să le declanșeze acțiunea. Socotind fiecare personaj o oglindă care reflectă atâta dramă câtă luciditate i-a mai rămas, consider personajul Sonia oglinda cea mai puțin aburită, cu zone în care îi mai poți distinge chipul, la o anumită lumină. Dar ca să reziste, luciditatea scrâșnește dramatic și ridicol într-un sistem în care valorile umane sunt prăbușite. Sunt clipe când nimeni nu mai poate face deosebire între tandrețe și abjecție, între sublim și ridicol. Totul se descompune cu voluptate pentru că aici este posibil orice.

Trebuie să spargem minunatele aparențe, dantelate, dar numai după ce le-am obținut. Trebuie să apelăm la ruperi formale, de structură, prin care să divulgăm momentul anterior răsturnând totul în ridicol, în derizoriu. Logica interioară a spectacolului nostru se constituie din acest lanț de acumulări succesive a căror totalitate se adună într-o globală relativitate a întregului. Este vorba, de fapt, de acel «provizorat» funciar ce determină stilul fundamental al întregii opere cehoviene, dar pe care, de la Einstein încoace, nu-l putem numi altfel decât Relativitate."

(din caietul-program)

DOMINIC DEMBINSKI

(Livada de vișini, Teatrul „C.I.Nottara", 1988)

„Personajele noastre, din motive diferite, dar cât de umane toate, pierd încet, ca într-un somn, contactul cu irealitatea tenace a mitologiei și atunci se pierd pe sine, devin văduvite de mult mai mult de atât, devin văduvite de existență. Trebuie mereu reinventate ca într-o liturghie a disperării. Poate toată zbaterea lor nu e decât un vis rău, un joc, un joc amar al unui copil, imaginat de cei pe care îi evocă, ca un fulg de nea între o sută de oglinzi. Văzut printr-un asemenea vitraliu, Cehov, redescoperitul imens comediograf, îmi apare ca un metafizician ales și subțire. Un neliniștit, chinuindu-se să judece, să se judece până în rărunchii unor izvoare esențiale. Lumea aceea «condamnată de istorie să dispară» era lovită de o maladie continuă: putrezirea cumpenii acelor fântâni mitice care țin osiile sufletului omenesc".

(din caietul-program)

1899

George BANU

Livada de vișini, teatrul nostru: Jurnal de spectator

(fragmente)

Livada de vișini sau viața fără răspuns. Insolvabilitatea proprietății anulează orice soluție rațională și doar un miracol, ca acela în care speră Varia, ar fi putut rezolva conflictul, căci aici este vorba de o dublă acțiune de salvare: salvarea economică a stăpânilor, fără sacrificarea a ceea ce îi justifică, în planul simbolicului: livada de vișini. Lopahin se dovedește incapabil să găsească răspunsul la complexul livezii, tocmai pentru că nu reușește să sesizeze legătura inextricabilă dintre planul economicului și cel al simbolicului... Stăpânii au înțeles că soluția economică, o dată ce i-ai adoptat strategiile, presupune falimentul simbolicului... *Livada de vișini* este un nod, nod gordian, unde radicalitatea loviturii de sabie preconizate eșuează, tocmai pentru că implică distrugerea simbolicului, consacrând întronarea logicii negustorești. Triumf al lui Lopahin, cu prețul derutei acestor ființe pe care el a vrut să le ajute, fără să reușească să o facă: dubla acțiune de salvare se dovedește iluzorie, iar eșecul ei îi mâhnește atât pe vechii stăpâni, cât și pe noul stăpân, căci ei alcătuiau împreună o rețea în care afectivitatea era mai puternică decât rivalitatea dintre clase. De aici provine originalitatea operei, din această lipsă a conflictului... La 22 august, economicul, alungând simbolicul, simptom al timpurilor moderne, separă pentru totdeauna cele două lumi și confirmă faptul că vânzarea la licitație nu rezolvă cu adevărat complexul livezii, echivalent dramaturgic al cvadraturii cercului. Lopahin va fi, fără voia lui, ucigaș, căci, prin răspunsul pe care îl aduce enigmei, el distruge, la răscrucea dintre două veacuri, și livada pe care o venera și pe Liubov care era pentru el „mai mult decât o mamă". El este un Oedip, falsul învingător al zilei. Viitorul lui, noi știm asta, este pecetluit în mod tragic: nenorocirea va lovi năprasnic, și ce va face, atunci, omul care a crezut că a răspuns la întrebarea Sfinxului?

Livada de vișini se află la o răscruce. În 1904, data montării sale la Moscova, veacurile se împletesc ca apele a două râuri, căci, o dată cu ea, veacul al XIX-lea se sfârșește și începe veacul al XX-lea. Pe acesta din urmă, *Livada de vișini* îl vestește și îl însoțește, contopindu-se cu el și luminându-l. [...]

Livada de vișini începe, la fel ca și *Faust*, în momentul constatării eșecului. Drumurile se înfundă, orizontul se întunecă. Privit din această perspectivă, Lopahin se aseamănă cu Mefisto, deoarece el propune, ca și acesta, un pact de salvare pentru care se plătește același preț, prețul vânzării de sine. Dacă îl acceptați, spune el, „sunteți salvați", dar stăpânii resping oferta și preferă să se prăbușească. Liubov și Gaev, cuplu reunit, cuplu androgin, se eschivează de la soluția propusă, fără, însă, să o conteste. În cazul lor, indiferența înseamnă rezistență. [...]

Livada de vișini sau echivalența tragică. Pentru Hegel sau Camus, tragedia se ivește din paritatea valorilor și din imposibilitatea de a alege. Creon și Antigona încarnează valori opuse, dar în egală măsură legitime. La fel ca stăpânii și Lopahin: complexul livezii de vișini se bazează pe această neputință tragică de a lua o decizie. Pe acest echilibru dintre utilul economic și utilul simbolic, pe care fiecare dintre părțile implicate îl contestă, în numele apartenenței sale la un alt sistem de valori. [...]

Damian CRÂȘMARU, Leopoldina BĂLĂNUȚĂ și Adrian PINTEA
în *Livada de vișini.* Regia: Andrei Șerban. Teatrul Național „I.L. Caragiale" – București.

Scenă din *Livada de vișini* în regia lui Alexandru Colpacci. Teatrul de Stat – Oradea.

Livada de vișini sau experiența morții. De luni de zile stau, cu toții, strânși în jurul unui muribund, pe care nici unul dintre leacurile încercate nu-l poate vindeca... E timpul să se gândească la un nou ciclu. Acesta evocă experiența morții, căci livada de vișini, decapitată de un Lopahin cu cronometrul în mână, nu va mai fi văzută niciodată de nimeni... Mulțimea pomilor și splendoarea florilor îi ținea laolaltă... o dată cu sacrificarea acestora, livada se convertește în memorie. Memorie care rezistă, atâta timp cât supraviețuiesc martorii... așa cum se întâmplă cu un spectacol de teatru. Livada de vișini devine lăuntrică. [...]

(din Anexa: *Teatrul și livada, o parabolă a crizei*)

Livada își legitimează rațiunea de a fi prin splendoarea efemeră a vișinilor în floare. Ea nu covârșește privirea și nu desfată sufletul decât vreme de câteva zile: această frumusețe fascinează tocmai pentru că este trecătoare. Trebuie să o surprinzi și să-i reții amintirea.

Astăzi, teatrul nu-și fundamentează, oare, identitatea pe această efemeritate, ce explică atracția pe care el o exercită încă, efemeritate asimilată, din ce în ce mai mult, unei slăbiciuni, acum când se impune tot mai puternic gustul pentru memoria mecanică, cea care, pur și simplu, înregistrează? Aceasta păstrează, arhivează, fără a putea vreodată să capteze strălucirea experienței teatrale, care va fi, mereu, la originea celeilalte memorii, a celei vii. A vedea un spectacol splendid este sinonim cu a vedea livada de vișini în floare. Preț de o suflare. Dar amintirea poate marca o viață.

Iată argumentele care ne îngăduie să asemănăm teatrul cu livada de vișini. Această parabolă nu are cum să nu-i preocupe pe neliniștiții care suntem. Ce-i de făcut? [...]

Pentru că nu putem găsi răspunsul, trebuie să continuăm să îl căutăm, în numele acelei „livezi lăuntrice", care a devenit „teatrul nostru".

(Traducerea: Anca MĂNIUȚIU,
Editura ALLFA, colecția Godot, București, 2000)

Scenă din actul II, la Théâtre Marigny, Paris, 1954. Regia: Jean-Louis Barrault.

Anton Cehov

Ovidiu LAZĂR

A. P. Cehov – lecturi

1. Dramaturgia lui A. P. Cehov şi spaţiul teatral românesc.

Deşi situarea geografică face ca România să fi fost şi să fie vecina imperiului rus (care, cu toate convulsiile şi transformările, a rămas mereu acelaşi în chintesenţa sa), oamenii de cultură în general şi cei de teatru în special nu şi–au manifestat *deliberat* „afinităţile elective" cu omologii lor pravoslavnici nici în a doua jumătate a secolului al nouăsprezecelea, nici în prima jumătate a secolului douăzeci.

Eliminând formele de teatru popular tradiţional (influenţat evident de epoca fanariotă şi de reflexele ei fie greceşti, fie turce), vom constata că teatrul românesc al începuturilor stă sub semnul „modelului francez", atât în ceea ce priveşte literatura dramatică, cât şi în ceea ce priveşte organizarea actului teatral în sine. Cercetările efectuate la Arhivele Naţionale din Iaşi (Fond Teatrul Naţional), dar şi inegalabila *Istoria Teatrului în Moldova* a lui Teodor T. Burada motivează fără putinţă de tăgadă afirmaţia de mai sus. Chiar dacă provin din literatura italiană, germană şi, mai ales, franceză, toate adaptările, localizările sau autohtonizările textelor alese pentru reprezentaţii teatrale şi de operă au ca provenienţă spaţiul lingvistic şi cultural al lui Voltaire. Acest fapt este întru totul valabil şi pentru operele lui Shakespeare care se joacă incredibil de frecvent, dar numai în franceză sau din surse franţuzeşti.

Manifestându-şi întreaga existenţă umană şi artistică pe fâşia temporală dintre două secole, A. P. Cehov a pătruns (paradoxal!) relativ repede în conştiinţa culturală românească, în primul rând ca autor de proză scurtă şi, mai ales, ca autor de proză scurtă umoristică. Tradus precar în limba franceză (într-o antologie, *Povestitori ruşi moderni,* din 1895, şi abia în 1901 în volum), dar editat cu regularitate în spaţiul german, începând cu anul 1890, Cehov apare în presa literară de la noi prin transpuneri aproximative din nemţeşte şi prin echivalări directe din limba rusă, acestea din urmă având ca punct de maximă importanţă anul 1895, când revista „Lumea Nouă" din Bucureşti publică zece schiţe umoristice din perioada 1881–1887 în varianta Sofiei Dobrogeanu-Gherea (cea care, în 1929, 1931 şi 1932, va publica trei volume de schiţe şi nuvele ale marelui scriitor). Demn de semnalat este faptul că variante româneşti din proza cehoviană apar pe tot cuprinsul ţării, de la Iaşi la Sibiu, din Craiova la Satu–Mare, de la Lugoj la Constanţa, din Piatra-Neamţ la Arad, de la Galaţi la Cluj.

Prima traducere românească a unei piese de A. P. Cehov datează din 13 noiembrie 1903 şi poartă semnătura lui Gh. D. Belinschi, în ziarul „Cronica" din Bucureşti: ***Tragedian fără voie (Viaţă de vilegiaturist).*** Îi urmează, în 1904, două variante ale comediei într-un act ***Ursul,*** iar în 1909, ***Despre efectul dăunător al tutunului.*** În intervalul 1909–1910 apar traduceri (fragmentate şi fragmentare!) din ***Unchiul Vanea*** şi din ***Ivanov***, ambele datorate aceluiaşi Gh. D. Belinschi.

Anul 1910 constituie momentul primului spectacol românesc cu o piesă de Cehov: farsa ***Cerere în căsătorie***, în traducerea lui N. Dunăreanu, este jucată pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti. Reprezentaţia va încânta publicul (intră în

repertoriul permanent al Teatrului!) şi cronicarii (printre care Liviu Rebreanu, cel care va traduce din germană schiţe şi povestiri de Cehov, precum şi piesa ***Trei surori***).

Din spectacologia cehoviană veche, mai sînt demni de reţinut anii:

- ✓ 1923–1924 • la Naţionalul bucureştean, V. Enescu montează ***Pescăruşul*** (traducerea: Ion Vinea), având în distribuţie, printre alţii, pe Maria Filotti *(Arkadina)* şi N. Bălţăteanu *(Trigorin);* spectacolul este elogiat de Camil Petrescu şi de Al. Kiriţescu;
- ✓ 1926–1927 • Teatrul „Regina Maria" din Bucureşti realizează o montare valoroasă a piesei ***Livada de vişini***;
- ✓ 1927–1928 • V. I. Popa încearcă să transforme sentimentele slave în trăiri româneşti o dată cu spectacolul ***Unchiul Vanea*** de la Teatrul Naţional din Cernăuţi.

După această perioadă, instalarea definitivă a lui A. P. Cehov în spaţiul teatral autohton este marcată de două evenimente ce vor avea consecinţe în receptarea sa românească:

- apariţia, între 1954–1963, a ediţiei OPERE (în 12 volume) care, cu toate imperfecţiunile, constituie o tentativă izbutită de a propune un autor în multitudinea palierelor creaţiei sale şi, mai ales, de a aduce la rampă o seamă de traducători ce vor forma în timp „o castă" realmente profesionistă de translare a pieselor cehoviene într-o limbă română autentică şi din punctul de vedere al valorii literare, dar şi din punctul de vedere al cursivităţii atât de necesară reprezentării textului în spectacol;
- montarea lui Moni Ghelerter din 1953 cu ***Trei surori***, jucată multe stagiuni la Teatrul Naţional din Bucureşti, susţinută de o distribuţie excepţională (Maria Botta, Aura Buzescu, Elvira Godeanu, Costache Antoniu, Ion Finteşteanu, Emil Botta, Radu Beligan, ş.a.) care, ignorând inovaţiile lui Meyerhold şi Tairov, valorifica exemplar *metoda* lui K. S. Stanislavski, atât de strivitor-creativ exersată în repetiţiile-şcoală de la Teatrul de Artă din Moscova (înţelegerea *realistă* a *situaţiei* dramatice de către interpret, *monologul interior* capabil să „acopere" expresiv tăcerile dintre replici, motivarea permanentă a atitudinii scenice, etc.).

Avem de-a face, probabil, cu acel gen de spectacol care, sintetizând etape, devine împlinit şi complet, epuizând cu sine anumite „căi de acces" la text şi te obligă, ca om de teatru, să cauţi un alt început.Aşa se explică, într-un anume fel, trăirile contradictorii ale unui scriitor îndrăgostit de teatru şi de Cehov, pe care şi le exprimă elocvent într-o carte de eseuri intitulată ***În căutarea lui Cehov:*** „...Un mare spectacol cu ***Trei surori*** la Naţional, m-a apropiat, în sfârşit, de Cehov. De înţeles nu cred că l-am înţeles, însă, nici atunci pe adevăratul şi atât de complexul dramaturg, chiar dacă spectacolul m-a emoţionat profund... Intram uneori în pauza actului întâi sau doi să ascult doar câteva replici spuse de Maria Botta sau Aura Buzescu, vrăjit fiind de muzica atât de specială a vorbelor, de sunetul melancolic al glasurilor care rosteau replicile cu infinită tristeţe. Mă vrăjeau pauzele dintre replici...Cred că nici nu eram prea atent la ceea ce spuneau actorii, ascultam piesa aşa cum aş fi ascultat o bucată muzicală. ***Trei surori*** semăna cu o sonată şi aş fi fost în stare s-o ascult la nesfârşit! Nu era totuşi un mod întru totul greşit de a-l înţelege pe Cehov. Primul pas fusese făcut şi nu pornisem chiar cu stângul. Descoperisem, de fapt, *poezia* pieselor sale, în care aparent nu se întâmpla nimic...Spectacolul miza tocmai pe această poezie, pe atmosferă, pe tăcerile

dintre replici, după cum am mai spus, regizorul fiind ajutat de o trupă extraordinară de actori...Lipsea, desigur, în spectacolul de la Național, «subtextul» comic al piesei, de care s-a făcut caz în montările care l-au precedat..."

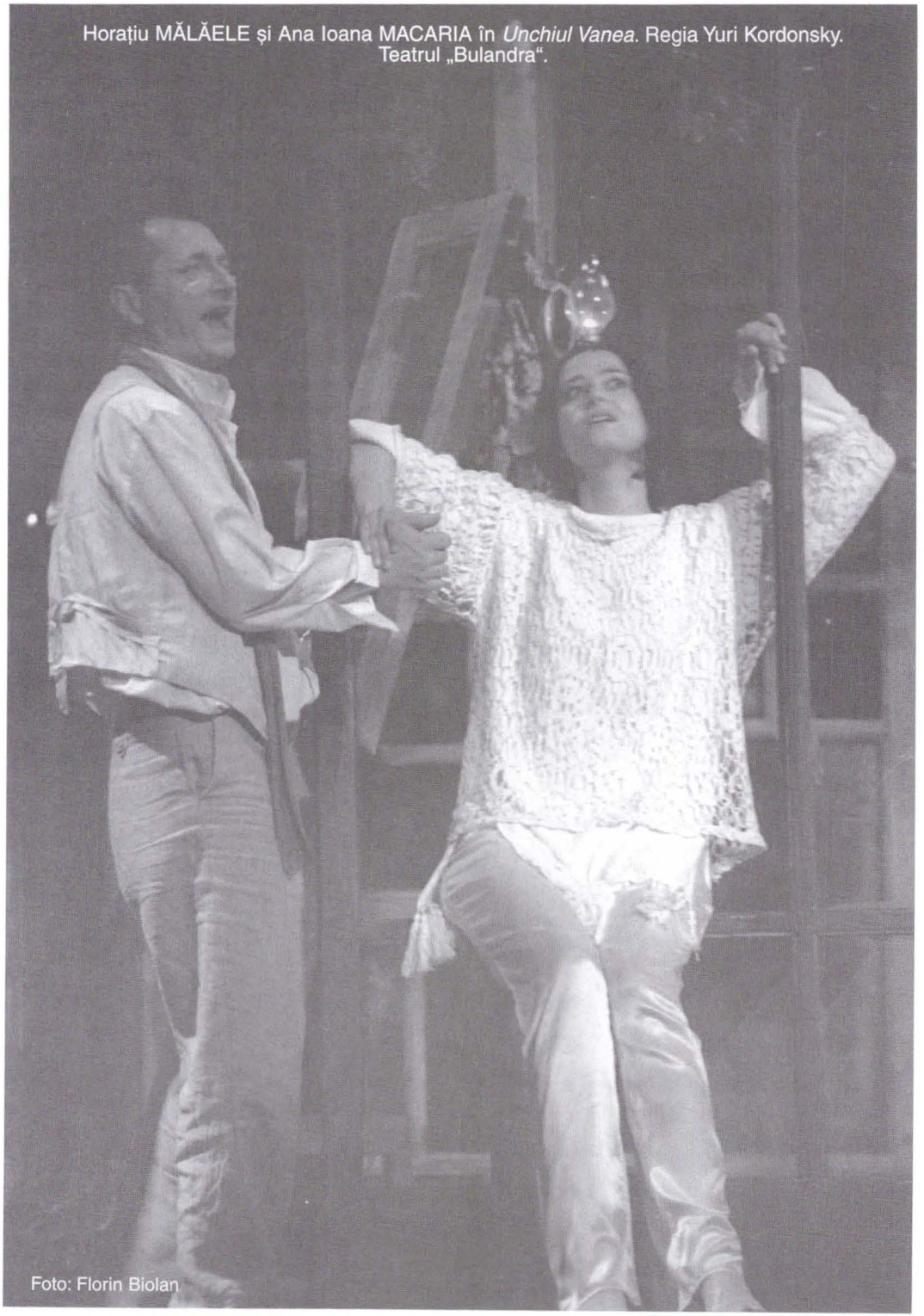
Pentru înțelegerea adecvată a ceea ce s-a petrecut în regia românească în ultimii treizeci și cinci de ani raportat la „marele rus", trebuie neapărat menționate aparițiile a două exegeze despre dramaturgia cehoviană care au produs modificări de substanță în „unghiurile de atac" ale regizorilor asupra teatrului lui Cehov. În 1972, Leonida Teodorescu publica *Dramaturgia lui Cehov,* în care făcea o argumentată *vivisecție* pe situații și pe personaje, invalidând comicul de vodevil, dar și tragicul pur, uniformizant, în favoarea conceptului de *farsă tragică*, aplicabil la toate piesele, ca mijloc de tratare combinată atât a detaliului psihologic, cât și a atitudinii realiste de interpretare a respectivului detaliu. În 1983, Sorina Bălănescu, în *Dramaturgia cehoviană • Simbol și teatralitate,* atrăgea atenția oamenilor de teatru, printr-un ingenios sistem de conexiuni teoretice, că simbolistica cehoviană este *ea însăși* o luxuriantă sursă de idei teatrale, studiul său rămânând până astăzi un soi de „îndreptar analitic" privind abordarea coerentă și motivată a universului de semnificații din piesele lui Cehov.

Nu este deloc de neglijat, în acest context, apariția, în anul 1977, a filmului lui Nikita Mihalkov *Piesă neterminată pentru pianină mecanică,* de fapt o ecranizare liberă a piesei ***Platonov,*** care a bulversat lumea teatrală prin balansul seducător între comic și tragic, dar, mai ales, prin câteva elemente de construcție regizorală ce intraseră în uitare: influența elementelor naturii asupra atitudinii personajelor (ploaia, arșița, vântul, ziua, noaptea); alternanța stărilor omului de-a lungul zilei (somnolență, agitație, plictis, deconectare), farsa ca sursă de amuzament și de comunicare, relațiile uneori banale, alteori insolite, pe care le avem cu obiectele din imediata apropiere, diferența absurdă dintre amploarea unei intenții și finalizarea ei ridicolă (un exemplu: Platonov vrea să se sinucidă, aruncându-se în lac, dar apa acestuia îi ajunge abia sub genunchi) și multe, multe altele care edificau împreună o atmosferă de un realism și cinic și uman, peste care plutea tristețea poetică a înțepenirii timpului și a repetării inutile a zbuciumului omenesc cu scopul unic și deplorabil de a simula viața trăită intens.

De acum încolo, cronologia existenței lui A. P. Cehov în spațiul teatral românesc va fi polarizată de câteva exegeze regizorale remarcabile ce vor stabili itinerarii, direcții, evaluări și tendințe asupra unui fenomen generalizat și constant: Cehov se joacă mult în România și prilejuiește spectacole de referință!

1967. Teatrul „Lucia Sturza Bulandra", București. Racordat la inovațiile lui Meyerhold, Tairov, Barrault, el însuși un creator de factură analist-critică, **Lucian Pintilie** rupe tradiția viziunilor edulcorate de sentimentalisme melodramatice și creează ***Livada de vișini*** într-un registru *comic*, un comic însă realist și amar, cinic și plin de compasiune față de o lume care se afundă patetic, dar ireversibil, în propria-i inconștiență dizolvantă. *Ranevskaia* (Clody Bertola), cufundată într-un lan de grâu de unde înșiră „nimicuri" despre viața ei și Firs închizând obloanele vechi, scârțâitoare, ale conacului, în sunetele loviturilor de topor, târându-și picioarele prin penumbra tot mai densă care, în cele din urmă, îl înghite constituie „polii" ideatici ai unei lecturi regizorale tranșant novatoare ce a marcat definitiv receptarea românească a lumii lui Cehov.

1973. Teatrul Național, Cluj. Preocupat până la obsesie de *teatrul de stare*, **Alexa Visarion** realiza, într-o manieră șocantă, ***Unchiul Vanea*** pe coordonatele



Horaţiu MĂLĂELE şi Ana Ioana MACARIA în *Unchiul Vanea*. Regia Yuri Kordonsky. Teatrul „Bulandra“.

Foto: Florin Biolan

farsei tragice: într-o atmosferă din ce în ce mai apăsătoare, toate personajele se dedau cu înverşunare crescândă unui joc teribil şi voluptuos al (auto) distrugerii.

1977. Teatrul „Lucia Sturza Bulandra", Bucureşti. După un demers teoretic exploziv („Teatralizarea picturii de teatru", 1956), beneficiind de o distribuţie fabuloasă, construind el însuşi un decor din lemn şi mătăsuri irizante ce conţinea, arhitectural, spaţii de joc care iluzionau şi demistificau totodată, **Liviu Ciulei** propunea un ***Pescăruşul*** al ridicolului grotesc, descoperind laturi inedite în comportamentul personajelor prin care, accentuându-le, obţinea *esenţe tipologice* tulburătoare.

1985. Teatrul Naţional, Târgu-Mureş. Aflat la final de carieră, **György Harag** a edificat, într-o sfâşietoare luptă cu moartea, ***Livada de vişini***, poate cea mai zguduitoare variantă românească a unui text cehovian din a doua jumătate a secolului douăzeci. Întregul discurs regizoral avea ca temă *timpul* şi *valorile sale* în destinul omului. Într-un decor năucitor (Romulus Feneş) ce imagina un vast tunel ca o arteră cosmică, personajele glisau, pe ritmuri psihologice diferite, prin sine şi prin ceilalţi, căutând parcă izbăvirea, care evident „se amâna" şi, atunci când totul se prăbuşea (la propriu!) cu un tragic fâlfâit final, nu mai rămânea decât o colosală pustietate (a spaţiului, a timpului) în care Firs, culcându-se pe podeaua scenei, se afunda cu încrâncenare, devenind întuneric, neant, tăcere...

Frecventată insistent de regizori, ***Livada de vişini*** pare a fi „cheia de boltă" a sensibilităţii teatrale contemporane şi continuă să furnizeze surse de meditaţie scenică despre pericolul invaziei industriale **(Andrei Şerban,** Teatrul Naţional Bucureşti, 1992) sau despre deriziunea automistificării **(Vlad Mugur,** Teatrul Maghiar Cluj, 1998).

Au existat montări mai puţin cunoscute, dar inedite şi seducătoare. ***Trei surori***, de pildă, a cunoscut două variante vehement diferite: una la Ploieşti, în 1987, unde acest Grotowski al regiei autohtone, **Aureliu Manea,** bântuit de viziuni ca în Chagall, miza pe *lipsa concretă a comunicării* (monoloagele importante fiind rostite în cu totul altă direcţie decât cea în care se aflau cei cărora li se adresau!); şi alta la „Bulandra", în 1993, unde **Alexandru Darie,** într-un spaţiu închis, din lemn, construia o *atmosferă* ce obliga la *mărturisire*, la confesiune (scena *Maşa-Verşinin* se desfăşura la lumina lumânărilor, pe ritmuri vibrante şi învăluitoare de erotism).

Finalmente, montarea lui **Iuri Kordonsky,** tot de la „Bulandra", din 2002, receptată ca un enorm şi justificat succes, propune un ***Unchiul Vanea*** în care *situaţia* comică nu este altceva decât *suportul tragic* al căutării de sine, atât de devorantă şi totodată atât de tristă în neîmplinirea ei.

Iar cartea lui George Banu ***Livada de vişini***, ***teatrul nostru*** (Alffa, 2000) certifică peremptoriu o evidenţă: Cehov aparţine lumii în care trăim, exact în măsura în care fiecare dintre noi îi aparţinem.

2.Cehov la Iaşi până în anul 1980

Adevărat bastion cultural (şi, implicit, teatral), Iaşul este cel mai mare oraş al României situat cel mai aproape, din punct de vedere geografic, de patria lui Cehov. Cu toate acestea, din 1913 şi până în 1980, în acest loc nu s-au jucat decât cinci spectacole pe textele marelui dramaturg!

Ca activitate teatrală propriu-zisă, Iaşul a cunoscut trei mari perioade ce pot fi împărţite generic astfel:

- *perioada istorică* – de la 1814 (când la Miroslava se înfiinţează un pension francez unde actorul Pellier iniţiază tinerii boieri în arta declamaţiei teatrale

şi organizează reprezentaţii cu drame şi tragedii clasice: Alfieri, Voltaire, ş.a.) şi până în decembrie 1846 (o dată cu înfiinţarea Teatrului de la Copou);
- *perioada clasică* – de la 1846 (instalarea lui Matei Millo, alături de Neculai Şuţu, la direcţiunea Teatrului Naţional de la Copou) şi până la 1 decembrie 1896 (inaugurarea actualei clădiri a Teatrului Naţional);
- *perioada modernă* – de la 1896 şi până în zilele noastre.

Prima reprezentaţie pe un text de A.P.Cehov la Teatrul Naţional din Iaşi se produce desigur în *perioada modernă*, mai precis în anul 1913, şi se referă la piesa într-un act ***Ursul,*** reluată apoi şi în 1915, apreciată de George Topârceanu pentru fineţea şi ironia discursului dramatic.

Asediat de convulsiile celor două conflagraţii mondiale, Naţionalul ieşean pare a-l uita pe Cehov vreme de 33 de ani, până la 21 mai 1946, când, sub direcţiunea lui Andrei Oţetea, văd luminile rampei ***Cerere în căsătorie*** şi ***Jubileul,*** un coupé mai mult conjunctural, menit să „potenţeze" veleităţi actoriceşti de duzină.

Dacă Shakespeare rămâne de departe cel mai jucat mare dramaturg din istoria spectacologiei ieşene, Cehov va mai aştepta încă 14 ani, până 21 ianuarie 1960, când, de data aceasta sub direcţiunea Traian Ghiţescu–Ilie Grămadă, rafinatul şi profundul om de teatru Radu Stanca scoate premiera cu ***Unchiul Vanea***, spectacol care va intelectualiza excesiv aparent minora, dar umana nefericire a lui Voinitki, în defavoarea trăirii cu vibraţie emoţională a stărilor sufleteşti (acest aspect al viziunii lui Radu Stanca va fi amendat cu severitate de critica vremii).

Vor urma două variante de lecturi regizorale pe deplin consonante cu sensibilitatea omului contemporan, sensibilitate adânc zdruncinată de sentimentul înstrăinării de semeni, de impasul comunicării, de cruda prăbuşire a sinelui în magma obişnuinţei cu el însuşi.

Venită la Iaşi, în urma înţelegerii dintre profesorul Ion Olteanu şi directorul Corneliu Sturzu, pentru a-şi realiza examenul de diplomă, încă studenta Cătălina Buzoianu, va furniza, la 11 noiembrie 1969, o imprevizibilă probă de maturitate regizorală, aducând în premieră ***Pescăruşul.*** Distribuind în roluri-„cheie" câtiva tineri actori, precum Violeta Popescu, Cornelia Gheorghiu, Sergiu Tudose sau Emil Coşeru, Cătălina Buzoianu a configurat un spectacol al polifoniei destinelor, organizat pe sistemul frazelor muzicale distincte care, de cele mai multe ori, se tensionează reciproc, fără a afecta însă structura fluidă a întregului. Atenţia acordată detaliului comportamental revelatoriu (de pildă, Maşa mânca aproape mereu seminţe, scuipându-le cu o lehamite când absentă, când dezabuzată, chiar şi pe celebra *replică „Port doliul vieţii mele. Sunt nefericită."*), centrarea discursului regizoral pe coordonatele a două teme majore – 1*) iubirea* (pură, exaltată şi deci aptă pentru imixtiunile sfâşietoare ale realităţii imediate la Nina Zarecinaia; patetică, experimentată, pragmatică la Arkadina) şi 2) *creaţia (*Treplev era conceput ca un artist novator, macerat de viziuni mai ample decât puterea sa de a le exprima, monologul din actul I scris pentru Nina fiind rezolvat chiar în manieră suprarealistă, iar Trigorin apărea ca un navigator abil şi detaşat printre sensuri al căror conţinut îi era de mult familiar) şi, mai ales, depistarea şi „parcelarea" aspră, chirurgicală, a *situaţiilor* de viaţă propuse de textul cehovian dădeau spectacolului ritmurile unui realism lucid şi vibrant totodată, configurându-l ca pe un soi de „lecţie de anatomie" asupra existenţei şi a neistovitei sale fluenţe.

În stagiunea 1976/1977, Valeriu Moisescu oferea publicului ieşean un spectacol de autor: ***Livada de vişini***. Pedagog, regizor, scenograf, scriitor, umblat

prin lume şi bine orientat pe terenul mereu mişcător al teatrului, intelectual de autentică noblețe, Valeriu Moisescu şi-a construit discursul auctorial pe o anume *poezie a crepusculului.* Reprezentația păstra insistent, ca pe o dominantă caracteristică, sesizabilă la toate nivelurile, ritmurile surdinizate ale unei lumi care moare lent sub povara discretă a propriului farmec. Până şi agresivitatea iritată a lui Lopahin devenea motivată în raport cu inconştiența parfumată şi dansantă a „cuibului de nobili" ce plutea distins în deriva unei iminente destrămări pe care, uneori, aveai senzația că şi-o dorea. A fost un spectacol în care actori din diferite generații izbuteau să compună (aproape în totalitate) o echipă cehoviană, adică posedau acea aură de trăire interioară capabilă să armonizeze disonanțele individualităților în atmosfera magică a ansamblului, precum viața ce adună în sine toate contrariile lumii în care trăim.

Veniseră vremurile recuperărilor ritmice şi constante ale dramaturgiei lui A.P.Cehov pe scena unui teatru prea mândru de istoria sa – Naționalul ieşean.

Şi sunt fericit că le-am fost martor şi, uneori, părtaş.

3. Lecturi regizorale din dramaturgia lui Cehov pe scena Naționalului ieşean.

După anul 1985, montările cehoviene pe scena Naționalului ieşean par a ieşi din aburii silențioşi ai întâmplării, capătă o oarecare ritmicitate şi – fapt deloc neglijabil! – devin creativ îndrăznețe şi sub aspectul interpretării, şi sub aspectul curajului regizoral.

La 12 aprilie 1987, **Nicoleta Toia,** experimentată şi bună cunoscătoare a potențialului actoricesc ieşean, scoate premiera unui spectacol ce ar fi trebuit să se numească „Întâmplări de fiecare zi", dar care va rămâne în conştiința publicului şi a criticii de specialitate sub numele ***Tactica şarpelui boa.***

Schițele *Şarpele boa şi iepurele de casă* şi *Corista,* piesa într-un act *O cerere în căsătorie* şi celebra nuvelă *Doamna cu cățelul*, dramatizate şi contopite de Gabriel Aroût într-un discurs teatral despre valențele raportului bărbat–femeie, au prilejuit regizoarei construcția unei reprezentații simple şi de maximă eficiență emoțională, accentuată şi de fericita alegere a Sălii Studio ca spațiu de joc, intimitatea relației actor–spectator susținând, în acest caz, componenta „camerală" a celor patru texte. Un drapaj sonor consubstanțial fluxului trăirilor (compus din muzica lui Ceaikovski), o scenografie (Safta Şerbu) banală până la deriziune, dar sugestivă ca suport ambiental, alternanța expresivă şi bine calculată a tăcerii cu vibrația replicilor confereau spectacolului un lirism amar, ironic uneori, satiric alteori, însă dens, perceptibil, tulburător. Vizibilă şi relevantă era, de asemenea, decuparea regizorală a *omenescului* din tipologiile propuse de Cehov, ceea ce a condus la două miraculoase creații actoricești. Emil Coşeru, ardent şi divers în primele trei bucăți, „exploda" pur şi simplu profesional în *Doamna cu cățelul*: o sinceră şi motivată mobilitate interioară, combinată rafinat cu o expresivă atitudine scenică, duceau la realizarea unui personaj complex şi fluent – de la bărbatul uşuratic, pus pe seducții „de vacanță", trecând prin îndrăgostitul sensibilizat de propriile trăiri, actorul ajungea la o copleşitoare dramă a însingurării, parcursă cu un electrizant rafinament al mijloacelor. Carmen Tănase era strălucitoare. De la amestecul rudimentar de dorință şi de admirație față de bărbat la supuşenia de sorginte dostoievskiană, de la capriciile când parşive, când naive ale muieruştii alintate şi până la evanescența fosforescentă a femeii înfăşurată total în iubire, actrița filigrana inteligent şi foarte nuanțat o bogăție

captivantă de stări asumate cu o intensitate fără cusur. Inflexiuni vocale, tăceri cu miez emoțional percutant, o gestualitate diversă și cu impact infailibil în caracterizarea personajelor trădau abilități interpretative de mare clasă. De altfel, atât actrița cât și spectacolul, în afara receptării entuziaste de către publicul și critica locală, au fost răsplătiți, la Festivalul de Teatru Scurt de la Oradea, cu aproape toate premiile competiției.

La 3 octombrie 1992, vedea luminile rampei ***Pescărușul.*** După un debut fulminant cu *Șase personaje în căutarea unui autor* de Luigi Pirandello și după câteva montări „denivelate" sub aspect valoric, **Irina Popescu-Boieru** se apropia cu respect și fără tendințe insurgente de capodopera cehoviană. Spectacolul era limpede, poate prea limpede, tablourile se însumau unei curgeri elegante și foarte plastice, peste care flutura lent o anume răceală (ca un superb buchet de flori închis perfect în celofan!), răceală ce rarefia atmosfera, creând imaginea unor ființe înghețate în structura transparentă a chihlimbarului. Demersul regizoral se axa cu claritate pe două teme: iubirea și ratarea. În ceea ce privește iubirea, raporturile dintre personaje păstrau linia obișnuită, devenită convențională datorită

Scenă din *Pescărușul*. Regia: Irina Popescu-Boieru

montărilor clasice, cu o exagerare exterioară fluxului reprezentației (servitorii erau singurii care se iubeau cu adevărat, ajungând chiar, la un moment dat, la un zglobiu și calofil joc cu niște funii, joc ce instiga toți eroii într-o infantilă hârjoană amoroasă), dar cu un extraordinar și original accent final: personajele care iubesc le așteaptă pe cele iubite, acestea apar și trec unele pe lângă altele târând parcă un teribil halou al înstrăinării – povara singurătății iremediabile. Ratarea era foarte bine „distribuită" pe existențe umane, fiecare purtând cu sine și în sine o neîmplinire și, totodată, o intenție de a se salva. Aici se pare că demersul regizoral și-a găsit fiorul de autentic. Violeta Popescu era o *Arkadina* acomodată integral și definitiv cu universul său lăuntric și tot ce venea din afara acestuia o deranja vizibil, Doina Deleanu contura o *Zarecinaia* clorotică și ezitantă între ce are *(Treplev)* și ce ar putea să aibă *(Trigorin)*, Adi Carauleanu compunea un Treplev mereu frământat, agresiv cu el însuși, dar și cu ceilalți, din pricina neputinței de a-și defini identitatea, Emil Coșeru „se ascundea" într-un *Trigorin* decent și „ruginit" până la platitudine de intemperiile celebrității, Constantin Popa aducea un *Dorn* înfiorător de deștept și de acrit de propria-i deșteptăciune și toți alcătuiau o comunitate glacială în care fiecare era mult prea preocupat de sine, ca să nu-și ignore semenii. Un punct forte al reprezentației îl constituia scenografia (Rodica Arghir). Construit pe verticală, din pereți și uși înalte, albe, acoperite cu ferestre translucide, decorul minimaliza obiectele și oamenii, sugerând un spațiu vast, condamnat la pustietate. Costumele, deși purtau amprenta unui „fin de siecle" stilizat cu eleganță, caracterizau cu precizie tectonica interioară a personajelor. Două lucruri se decupau din context: o insolită propunere de *Mașa* (Monica Bordeianu) care părea umbra sumbră a unei păsări negre în picaj, datorită unei expresivități corporale cu valențe de unicat, și excepționala „lecție de teatru" oferită de Teofil Vâlcu care, deși orb, edifica un *Sorin* atât de intens interiorizat, încât devenea un soi se spațiu de vibrație comună. Registre vocale abil construite ca să transmită adâncimile suferinței, gesturi laconice care „tăiau aerul" ca să înrămeze personajul, trasee de mișcare parcurse cu o precizie miraculoasă – iată câteva dintre atributele „lecției de actorie" prin care Teofil Vâlcu și-a luat rămas bun de la noi...

Reprezentantă a celui mai tânăr nou val din regia autohtonă, **Ada Maria Lupu** aducea la 7 martie 1997, la Sala Mare (fapt care inițial a contrariat, cunoscându-se structura de „sonatină" a textului) sceneta într-un act ***Cântecul lebedei***. Îndrăzneață și lipsită de complexe, ea „a tranșat" lumea piesei în două tabere: cei vechi (bătrânul actor Svetlovidov, bătrânul sufleur Nikita Ivanâci) și tânăra generație de actori. Pentru aceasta din urmă, Ada Lupu a apelat la câțiva interpreți până în 35 de ani pe care i-a îmbrăcat în costume de mișcare, le-a selectat o seamă de exerciții de vorbire și de mișcare (Michael Cehov, Lee Strassberg, etc.) din cele ce se studiază la cursurile de Improvizație ale Școlilor Superioare de Teatru și i-a pus „să fractureze" cu voiciune spectacolul pe care cei doi interpreți aparținători textului se străduiau să-l închege.

Ca „invenție" extratext, această idee ar fi putut probabil să funcționeze teatral, dacă ar fi avut motivație, coerență și dacă ar fi oferit un contrapunct semnificativ discursului cehovian atât de fin și atât de complex în țesătura sa de „noduri și semne" dramatice. Ea însă a rămas cantonată în inconsecvență și teribilism gratuit, generând un hibrid inestetic și deconcertant. Cu tot efortul experimentatului Florin Mircea (care, sub presiunea contextului, a schițat un *Svetlovidov* confuz, incomplet, fără fior și identitate tipolgică), cu toată ingenuitatea imprecisă, ezitantă și superficială a Doinei Deleanu (un *Nikita Ivanâci* androgin?!), cu toată

frumusețea formală a imaginii, când toate ștangile coboară de la pod, lipindu-se una de alta la podea, pentru a face drumul mișcător și încă nesigur pe care pleacă actorii tineri, reprezentația s-a dovedit un experiment gregar ce a demonstrat că apropierea de teatrul lui Cehov implică obligatoriu cultură profesională, un tip special de sensibilitate artistică și o seriozitate a *gândului* capabilă să învingă avalanșa intuițiilor spontane.

Tot în 1997, Alexa Visarion, impresionat și impulsionat de atmosfera teatrală ieșeană și-a exprimat intenția de a monta aici *Livada de vișini*. Alcătuise chiar și o distribuție. Cețuri metafizice absconse au acoperit intenția, și ea nu s-a mai făptuit. Atunci. Nu se știe nici până acum cine a avut de pierdut...

Dacă s-a pierdut regizorul, textul a rămas, și iată că la 10 octombrie 2000, **Alexander Hausvater** provoca publicul cu varianta sa la ***Livada de vișini*** (varianta sa, deoarece se pare că Horia Gârbea a retradus și a „reorganizat" scenele piesei lui Cehov pentru această reprezentație).După două colaborări cu Naționalul ieșean (din care una s-a finalizat excepțional: *Teibele și demonul ei),*

Scenă din *Livada de vișini*. Regia: Alexander Hausvater.

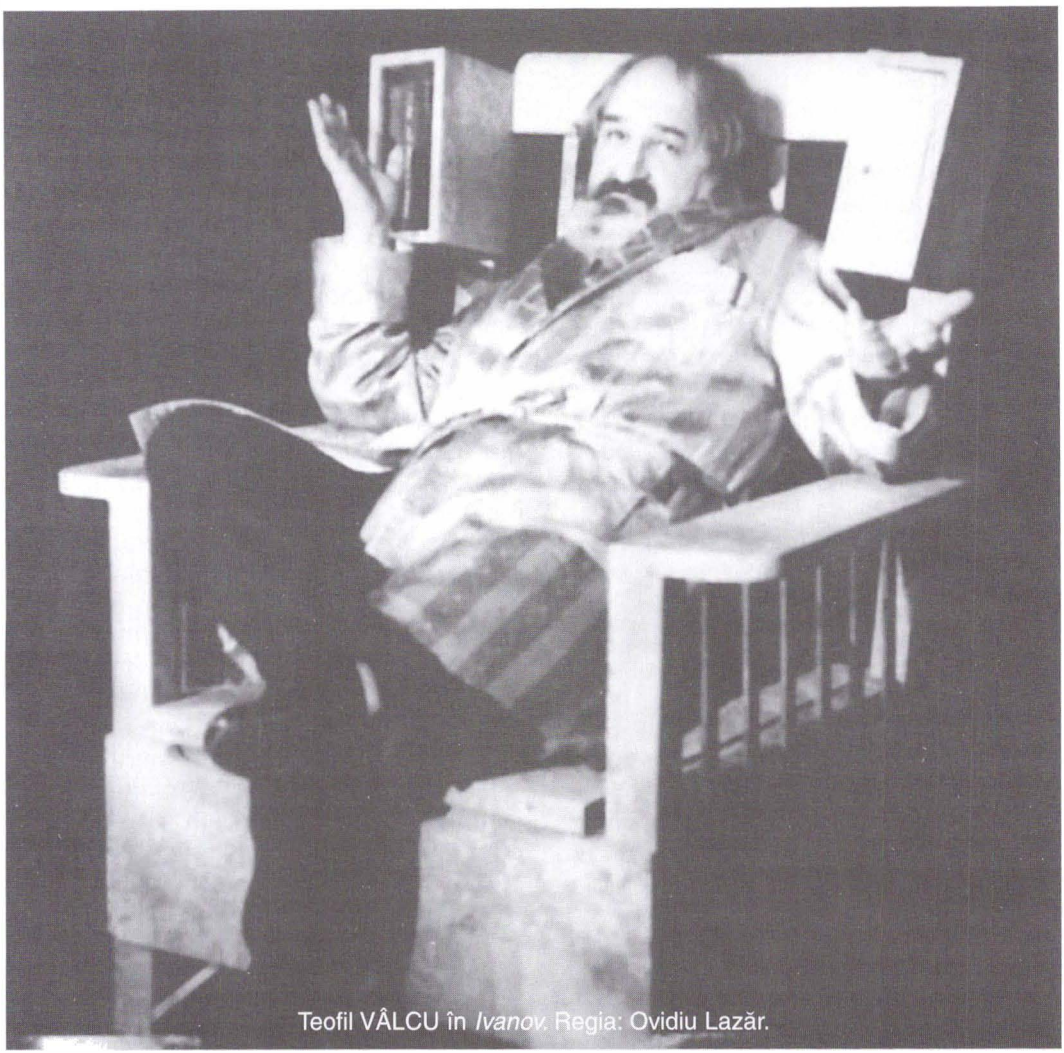
Hausvater, cu binecunoscutul lui stil polemic şi iconoclast, se apropia de ultimul mare text cehovian instigat indiscutabil de tema acestuia: *criza* unei lumi şi implicaţiile ei. (Tocmai descifrarea acestor implicaţii a atras şi continuă să atragă regizorii sfârşitului de secol XX şi începutului de secol XXI, ceea ce face din *Livada de vişini* o piesă de căpătâi a vremurilor noastre.) Spectacolul e şocant, anulează *şoapta* şi promovează *strigătul*, într-un amalgam ameţitor de teme regizorale, de imagini vitriolante şi de sonorităţi asurzitoare.Esenţa întregului discurs spectacologic o constituie *paroxismul* şi el se manifestă susţinut pe toate palierele: interpretare, scenografie, mişcare scenică, idei directoare. Spaţiul de joc este dominat de trunchiurile vişinii fără ramuri sau coroane, ale unor pomi cangrenaţi, amputaţi, ordonaţi geometric în centrul scenei, spre fundal, sugerând extrem de stilizat!, livada ca *stare mentală* a personajelor şi nu ca pe o realitate generatoare de suferinţă. Spaţiul sonor, fie că e un vechi vals rusesc, o polkă, zgomot de paşi, sunete ale obiectelor acţionate mecanic, fie că sînt vocile actorilor şi intensităţile tonale ale acestora, spaţiul sonor, deci, este permanent maximalizat şi induce atât în interpreţi, cât şi în spectatori o stare de tensiune reflexă şi, pe alocuri, greu suportabilă. Mişcarea e continuu dinamică, provocând un haos agresiv în care personajele se zbat să supravieţuiască, prin aceasta accentuându-l sau ampilficându-l. Toate ritmurile existenţiale se rup, se frâng, tocmai când par a se aşeza, totul se mişcă, anulând brutal orice tendinţă de fixare. Fiind un spectacol de echipă, interpreţii îşi decupează anevoios personajele. Se zăresc, din când în când, Teodor Corban (un *Lopahin* trosnind de suflu vital, grosolan şi sigur pe el), Emil Coşeru (un *Firs* mereu atât de beat, încât nu-i de mirare că uită de sine şi se uită pe sine), Doina Deleanu (o *Ranevskaia* asaltată de diferite pulsiuni incontrolabile) şi Sergiu Tudose (un *Gaev* cu gesturi hiperexacte şi atitudini nevrotice). Spectacolul abundă de idei regizorale insolite, care nu se contrazic şi nici nu se suprapun, ba, dimpotrivă, merg „umăr la umăr" pe traseul întregii reprezentaţii, îngreunând însă receptarea atunci când devin concomitente:

- *Liubov Andreevna* şi ai săi sînt nişte artişti debusolaţi, inconştienţi şi manevrabili, care preferă să se sinucidă, decât să cedeze compromisurilor (cel puţin aşa lasă să se înţeleagă finalul);
- totul este un coşmar al lui *Lopahin,* buimăcit încă de dimensiunile realizării sale (cel puţin aşa lasă să se înţeleagă începutul şi singurul moment de linişte totală din spectacol: înaintea anunţului lui Lopahin că el a cumpărat livada);
- cea mai viguroasă şi mai năucitoare idee a lui Hausvater (care ar fi meritat ea însăşi o montare!) este aceea că uneori se poate *licita totul:* o livadă, obiecte, nişte case, inclusiv *oamenii* care le-au avut!

Controversată, cu partizani patetici şi detractori anarhici, *Livada* lui Alexander Hausvater încheie un secol de Cehov pe scena Naţionalului ieşean şi deschide, cu insurgenţa sa, porţile altui secol care pare că-şi va afla în Anton Pavlovici profetul său teatral.

4. Ivanov – începutul unei iubiri definitive.

Cuvintele acestui capitol vor balansa neîndoielnic între ipostaza mărturisirilor de creaţie şi cea a reformulărilor dintr-un caiet de regie ce a constituit suportul de intenţii pentru spectacolul pe care l-am realizat la Naţionalul ieşean: ***Ivanov*** (premiera 9 februarie 1988). E un itinerar deopotrivă emoţionant şi grav, deoarece rivalitatea ludică dintre memoria afectivă şi reconstituirea documentară a acelui



Teofil VÂLCU în *Ivanov*. Regia: Ovidiu Lazăr.

moment teatral presupune un control lucid şi nepărtinitor asupra trăirilor pe care le implică evocarea înfăptuirii spectacolului.

Adevărata mea apropiere de fibra teatrului cehovian s-a produs în anul universitar 1983–1984 când, pe parcursul unui întreg semestru, am studiat realismul psihologic. Competentă şi răbdurie, dar şi agresiv–provocatoare, profesoara Cătălina Buzoianu ne-a determinat, pas cu pas, să ne plasăm, fără echivoc, în centrul fiinţelor noastre. Sub aspect *uman, psihologic* şi mai ales *teatral*. Am optat atunci pentru actul al III-lea din ***Unchiul Vanea***. Mi-am axat viziunea regizorală pe două coordonate majore:

1. totul se întâmpla în mintea lui *Vanea* care, chircit pe o canapea incomodă, acoperit cu un pled rufos, având în spatele său un uriaş văl transparent (vălul aburos al memoriei!) pe care, întâi, se profilau siluetele tuturor celorlalte personaje, iar apoi începeau să rostească fraze definitorii pentru caracterele lor, pe rând, după aceea toţi deodată (compunând un haos

sonor de cuvinte ce nu se puteau închega într-o *comunicare*), *Vanea,* deci, retrăia totul cu intensitatea dureroasă a eșecului (actul al patrulea urma să constituie, evident, *timpul prezent* al spectacolului);

2. toată substanța dramatică a actului era construită pe onomatopeea lui *Vanea („Poc!"),* cerută de Cehov după tentativele ratate de a-l împușca pe *Serebreakov;* abia atunci toți deveneau *cu adevărat* speriați și disperați, iar Vanea se cufunda într-o liniște interioară vegetală și amorfă – momentul eșecului *deplin* exprimat printr-o onomatopee stupidă și asumat spontan cu o desăvârșită uitare de sine.

Distribuția (Teodor Corban, Claudiu Stănescu, Angel Rababoc, Mihai Coadă, Miruna Birău, Carmen Tănase, Oana Ștefănescu, Elena Manoliu) m-a susținut cu o fidelitate electrizantă și examenul a fost o izbândă. Olga Tudorache și Octavian Cotescu mi-au spus vorbe pe care nu le voi uita niciodată. Dar mai presus de orice, am descoperit atunci un lucru fabulos: lipsa vehemenței epice în piesele lui Cehov nu presupune diminuarea sau anularea *acțiunilor* (pentru a crea celebra „atmosferă"!), ci dimpotrivă, presupune inventarea a zeci de acțiuni mici, aparent mediocre, multe întâmplându-se concomitent, care, portate *intens* și *motivat* de actori, trebuie să conducă la saturație, la sufocare, la starea de „aglomerație" vitală (ceva asemănător multor pești într-un acvariu mic sau multor oameni într-un autobuz aglomerat).

După examenul de diplomă cu *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale din 1986 (susținut cu succes), primul meu spectacol ca regizor angajat al Naționalului ieșean a fost ***Ivanov***.

Mi-am bazat demersul pe convingerea că Cehov nu a creat o lume a plictisului, a vidului, a teatrului umil sau chiar preexistențialist. Pentru mine, Cehov a însemnat, înseamnă, foarte multă aglomerație, o sufocantă aglomerație de gesturi, de evenimente, de cuvinte, de ritualuri. Un univers în care fiecare milimetru de spațiu e saturat de circumstanțe, conjuncturi, atitudini, legate printr-o rețea de „înaltă tensiune". Personajele sale au o structură ce le permite manifestări doar la nivelul propriei tectonici, definitivă e doar tectonica individuală, fiecare personaj avându-și doar cutremurul său personal.

L-am conceput pe Ivanov ca pe un om bântuit de un vid grav, profund, esențial, limpede și definitoriu. Ivanov nu este nici antierou, nici ticălos, nici om de prisos. E un destin care-și asumă finalitatea ca pe un eșec invincibil. Sinuciderea se naște din refuz, refuzul se naște din neputință, iar neputința se naște din confruntarea cu realul. Sinuciderea lui nu-i nici surpriză întâmplătoare, nici rezolvare unică; ea se consumă din cauza acelui zbucium care devoră, singularizează și îndepărtează omul de viață. Ivanov este un om zbuciumat.

Decorul (compus dintr-o pantă înclinată translucidă pe care obiecte, oameni, mobilier alunecau lent și dezordonat, mărginită pe fundal de un uriaș glasvand ce cobora spectaculos la final, înghițindu-l pe Ivanov ca într-un catafalc), alinierea personajelor așa-zis „secundare" *(Kosâh, Egoruška, Babakina)* în prim-planul acțiunii, dându-le o importanță scenică similară celor principale și, mai ales, o distribuție ce și-a asumat frenetic viziunea regizorală – Sergiu Tudose *(Ivanov),* Violeta Popescu *(Anna Petrovna)*, Teofil Vâlcu *(Șabelski)*, Adrian Tuca *(Lebedev)*, Carmen Tănase *(Sașa),* Petru Ciubotaru *(Kosâh),* Emil Coșeru *(Borkin)* – au făcut ca ***Ivanovul*** anului 1988 de la Naționalul ieșean să devină unul dintre, *„momentele de vârf* ale stagiunii *naționale"* (apud Valentin Silvestru, Ștefan Oprea, ș.a.) și să aibă o longevitate impresionantă.

Spuneam atunci, în caietul-program, că pentru mine „Cehov e un soi de boală a ființei". Care a recidivat ***(Unchiul Vanea***, Teatrul „Radu Stanca" Sibiu,1995) și de care mă bucur că nu am scăpat nici până astăzi.

5. Naționalul ieșean – loc binecuvântat pentru teatrul cehovian.

Prin 1988, după ce-mi văzuse și *Noaptea furtunoasă* și *Ivanov*, unul dintre patriarhii epocii „clasice" a Naționalului, **Ion Lascăr,** m-a rugat „să-l ajut" la monodrama *Despre efectul dăunător al tutunului* (pe care o jucase deseori la diverse sărbătoriri ale domniei sale), unde i se părea că nu rezolvase *„problema hohotelor de râs".* L-am urmărit înmărmurit de admirație, am discutat mult, dar două lucruri mi-au dat fiorii marilor altitudini profesionale:

1. trupa „mă adoptase" după „promovarea" probelor de foc (spectacole Caragiale și Cehov) și
2. Naționalul își formase deja o tradiție competentă în materie de interpretare cehoviană, căci fără o „fibră actoricească specială" (diferită, de pildă de cea „aptă" pentru Shakespeare) care să îmbine *organic* trăirea cu expresia și experimentul cu necesitatea lui, Cehov nu poate funcționa scenic. Naționalul a avut și are astfel de actori care pot alcătui *oricând* distribuția optimă a pieselor sale.

Iașul, ca entitate culturală și psihologică, are un ritm interior *compatibil* cu cel al lumii lui Cehov care, provocat creativ, poate declanșa cu ușurință energii teatrale folositoare marilor montări.

Și, mai presus de orice, *această mică planetă, sala barocă de la Iași, arca aventurilor noastre imaginare* rezonează ca spațiu și timp cu spațiul și timpul dramaturgiei lui A. P. Cehov pentru că, fiind *vechi,* pot deveni oricând *noi.*

Scenă din *Ivanov.*
Regia Ovidiu Lazăr.

Scenă din *Trei surori*. Teatrul Dramatic din Moscova.

Constantin PARASCHIVESCU

Anton Pavlovici și nostalgia

Teatrul Național din Iași avut inspirația de a organiza un Festival Cehov la sfârșitul lunii aprilie (26–30), cu prilejul comemorării a o sută de ani de la moartea scriitorului (Doamne, la numai 44 de ani de viață!, 1860–1904), eveniment declarat de UNESCO „Anul A.P. Cehov". Inițiativă sprijinită de Ministerul Culturii și Cultelor și Ambasada Federației Ruse din București, al cărei consilier cultural a și fost prezent la manifestare. Prin participarea a trei trupe din afara țării, festivalul a dobândit caracter internațional, ceea ce, evident, i-a sporit importanța și interesul – Teatrul Dramatic din Moscova cu *Trei surori,* Teatrul Dramatic de Stat „A.P. Cehov" din Chișinău cu *Patimile după Andrei* (după nuvela „Salonul nr. 6") și Teatrul Dramatic „Sava Dobroplodni" din Silistra – Bulgaria – cu *Ursul.* Din țară au evoluat patru colective, teatrul-gazdă, care a și deschis festivalul cu un spectacol inedit de evocare nostalgică a atmosferei specific cehoviene și a condiției actorului, ieri și astăzi, oarecum paradoxal intitulat *Despre efectul dăunător al nostalgiei* (parafrază la un cunoscut monolog); Teatrul Dramatic „Tony Bulandra" din Târgoviște cu *Pescărușul,* Teatrul de Comedie din București cu un spectacol-coupé *Poiana boilor (Cerere în căsătorie* și *Ursul),* Teatrul „Andrei Mureșanu" din Sfântu Gheorghe cu controversatul *Trei surori.* Cu patru lansări de carte din seria „Galeria teatrului românesc", supliment al acestei reviste

(Conversație în șase acte cu Tompa Gabor și *Gheorghe Constantin și condiția sa umană* de Florica Ichim, *Dan Micu – un destin spulberat* de Doina Papp, *Jurnal. Memorii* de Marioara Voiculescu) și utile conferințe de presă dimineața, de prezentare a trupelor și informație despre activitatea lor, programul a fost divers și echilibrat, cu răgaz de meditații și schimburi de opinii. TVR a înregistrat două spectacole (al Iașului și al Moscovei), a filmat evenimentul cu numeroase declarații și interviuri (șocantă pentru redactorul Ion Parhon necunoașterea desfășurării lui în urbe din partea unor tineri chestionați), departamentul cultural al Radiodifuziunii a transmis în fiecare zi comentarii și a înregistrat unele spectacole. Dacă adaug că însăși natura ne-a făcut cu ochiul, după o primă zi vitregă, cu rafale de vânt rece, lăsând apoi soarele să-și reverse raze calde și că – ei, da – micul dejun de la hotelul „Unirea" a fost echivalentul zicerii „ziua bună se cunoaște de dimineață", prin solicitudinea zâmbitoare a tânărului personal de servire, pot spune că manifestarea s-a desfășurat sub bune auspicii, cum merita seninătatea lucidă și ironic-acidă a celebrului scriitor.

Nostalgia, din parafraza titlului ales de ieșeni, cred că ar putea sugera cel mai bine tema de meditație asupra interpretării lui Cehov astăzi. Între două variante. Una a bătrânului patriarh literar Lev Tolstoi, citată într-un caiet-program – „Nostalgia este o amintire frumoasă care doare" – și alta a tânărului regizor nonconformist Radu Afrim, dintr-un interviu anterior – „Nostalgiile sunt dulci, dar te trag înapoi". Parcă sesizând dilema, Ion Sapdaru creează la Iași un spectacol-dezbatere pe ideea paralelismului între modernitate și tradiție, exprimată și de Cehov care vorbea de „forme noi în teatru". Aduce actorii în sală pe ritmuri de vals, surâzător, în costume de epocă, pălării mari și umbrele, cu valize în mână (vin din alt timp!), îi urcă pe scenă unde dau de „scena" părăsită de pe malul lacului din *Pescărușul,* cu bănci împrejur, trei pescăruși împăiați și cioturile unor copaci retezați din grădină. Actorii de altădată își reamintesc succesele – *Jubileul, Cerere în căsătorie, Ursul.* Și condiția de măreție a artistului, în contrapunct cu cea actuală de măscărici – „Teatrul a decăzut. Înainte erau stejari puternici, acum numai cioturi". Autorul spectacolului polemizează pesimist cu o stare contemporană – „Încotro mergem?" –, tonalitate cam derutantă la Ion Sapdaru, viguros și tranșant în montări până acum. Piesele evocate în fața actorilor-spectatori pe scena improvizată au ritm și coerență, dar sunt inegale în interpretare. Florin Mircea compune cu efect portretul umilului funcționar Kuzma Nikolaevici din *Jubileul,* Doina Deleanu e văduva cu temperament Elena Popova din *Ursul,* Teodor Corban tatăl derutat cu haz al fetei de măritat din *Cerere în căsătorie.* Dar tinerii par stânjeniți, fixați pe o linie mai rigidă și precipitați, nu conving. N-a mai avut răbdare cu ei Sapdaru? Excelentă scenografia (Rodica Arghir) și ideea folosirii valizelor ca elemente componente de mobilier (birou, scaun, canapele).

De altfel, poate cu o excepție, scenografia a fost componenta cea mai inspirată a spectacolelor, vizualizând plastic parcă ceva din frumusețea contrastelor dintre lumini și umbre din atmosfera cehoviană – seninătatea orizontului proiectat pe unduirile lacului din *Pescărușul* (decor Alin Gavrilă), fâșia feerică dreptunghiulară tăiată într-un ecran negru din *Trei surori* la Sfântu Gheorghe (Radu Afrim), paravanul cu trei laturi și sugestie de altar, icoană în mijloc și costumul răposatului soț din *Ursul* la Silistra (Violeta Radkova), ca să nu mai vorbim de ingenioasa construcție a spațiului de joc pe o schelă metalică etajată, cu încăperi figurate, uși mobile în jumătatea din față care, întoarse, ne

Delia SECELEANU în *Poiana boilor,* după *Cerere în căsătorie.* Regia: Horațiu Mălăele.

Dragoș HULUBA în *Poiana boilor,* după *Cerere în căsătorie.* Regia: Horațiu Mălăele.

Scenă din *Patimile după Andrei* (*Salonul nr. 6*). Regia: Petru Vutcărău.

introduc în alte ambianțe, o imensă icoană a Fecioarei Maria într-un colț la rampă, din *Patimile după Andrei* de la Chișinău (Tatiana Popescu), sau dublul spațiu, delimitat de o cortină de plastic, între partea paralelă cu rampa, cu canapea și o sobă masivă în stânga, și cea de adâncime, cu o masă imensă și pădure în perspectivă, din *Trei surori* de la Moscova (Ilia Evdokimov). Excepția e a Teatrului de Comedie cu *Poiana boilor,* unde decorul sărac nu știm cui aparține, pentru că e menționat numai „asistent decor", spre deosebire de costume, realmente expresive, semnate Janine.

Forme noi se caută și astăzi. Chiar în blana și surtucul tradiției, până la parodierea modernă a manierei de altădată. A nostalgiei. Cu real ecou contemporan, cine le-ar contesta drept „cioturi"? Și *Ursul* de la Silistra, în autentic stil tradițional, cu un rotofei Luka jinduind la păhăruț (Peter Petrov) și un furibund Smirnov, decis să-i smulgă văduvei datoria și muiat de feminitatea aprigă (Stanio Mihailov) și *Trei surori* de la Sfântu Gheorghe, în versiune de parodie accentuată, care a scandalizat și a produs dispute anterior, sunt, la extreme, realizări pregnante de teatralitate. Nicolov Perveli Vili regizează cu minuțiozitate de nuanțe și umor spectacolul bulgăresc, Radu Afrim preia în viziune proprie temă celor trei surori, cu o eflorescență de fantezie și inventivitate, grotesc, ironie, muzică, pantomimă, ca într-un spectacol de cabaret. Aderi sau nu, efectul unor soluții și sugestii este real (incendiul, de pildă, figurat pe semicercul unui bas-fligorn de fanfară și panica personajelor în marș zgomotos dintr-o parte în alta), dincolo de gratuități, inconsecvențe, exagerări sau chiar detalii de gang. Sunt remarcabili tinerii care evoluează acolo, într-o relație inedită – Elena Popa *(Anfisa),* David Kozma *(Cebutâkin).* Tineri se remarcă și într-un spectacol de poezie originală în *Pescărușul* de la Târgoviște – Ștefan Cepoi *(Treplev)* și tripleta plină de farmec, ingenuitate și energie, Adina Stan, Irina Melnic, Laura Vasiliu *(Nina Zarecinaia* – multiplicată de regizorul Laurian Oniga pentru a reliefa visul de glorie al viitoarei actrițe). Să adaug și pe Dragoș Huluba din *Poiana boilor* de la Teatrul de Comedie, veritabilă revelație comică în pretendentul cu palpitații la mâna Nataliei Stepanova, îndrumat de Horațiu Mălăele.

Dinspre răsărit ne-au venit două înscenări impregnate de profesionalism riguros. O trupă tânără a Teatrului Dramatic din Moscova, înființat acum opt ani și condus de un veritabil actor, Armen Djigarhanian, a optat pentru o primă versiune a piesei *Trei surori,* mai laconică și dură decât cea de-a treia, cunoscută în lume după spectacolul de la MHAT. Regizorii Yuri Klepikov și Vladimir Yachmenev și-au propus să îmbine tradiția tonului cehovian cu un ritm contemporan urban, marcat de dinamism și tensiune. Surorile sunt mai energice, mai realiste, își deplâng nefericirea răspicat și cu exclamații de râs, au izbucniri ironice și frângeri dureroase (strigătul sfâșietor al *Mașei* – Olga Kuzina – la despărțirea de Verșinin) sau încrâncenate reținеri *(Olga* – Elena Medvedova). *Natașa* cochetează cu provocări erotice (Maria *Soloviova), Verșinin* și *Tuzenbah* sunt marcați de rigoarea uniformei și atracția sentimentală (Vladimir Kapustin, Vitali Cetkov). O atmosferă specific rusească se conturează din plastica și tonalitatea jocului, iar sincronizarea în reacții a ansamblului e exemplară. Uneori, copleșește. Și mai copleșitor e însă spectacolul lui Petru Vutcărău *Patimile după Andrei* de la Chișinău. El dramatizează în versiune personală *Salonul nr. 6,* axându-și acțiunea nu pe figurile alienate internate acolo, ci pe confruntarea filosofică dintre doctorul *Andrei* (Vsevolod Gavrilov) și pe pacientul său *Ivan Gromov,* fost funcționar juridic (Iuri Andriușcenko). Un personaj feminin ne relatează și dirijează povestea, ca o

demonstrație epică susținută de scene ilustrative, și ea însăși e în poveste mai multe întruchipări, magistral redate: soră medicală, femeie în casă, bătrână mamă (Zinaida Cebotari). Începe expozitiv, banal și parcă bizar, cu un prieten al doctorului care-și omoară timpul jucând șah de unul singur (Oleg Bespalicenco) și o făptură ciudat, care pare pacient, e asistentul povestitoarei în unele scene și doctorul tânăr apoi, trimis aici să-l ajute pe Andrei în îngrijirea bolnavilor, care-l va înlocui sadic, în cele din urmă, cu o neînchipuită cruzime (Dimitri Coev). Dialogul Andrei–Gromov e tensionat de alternanța ideilor, logica de experiență și bun-simț a doctorului destrămându-se progresiv în argumente realiste și cinice ale pacientului, care-i semnalează incompatibilitatea cu adevărul vieții. Adevărul crud, ce strivește libertatea de afirmare nestingherită și personalitatea. Vsevolod Gavrilov e răbdător, atent, nuanțează gradat temerile, Iuri Andriușcenco e neliniștit, speriat, mereu agitat și nestăpânit, cu un plus de exagerare, totuși. Când Andrei e silit brutal să devină pacient al propriului salon, moment cutremurător prin bestialitatea dezlănțuită, aproape insuportabil astăzi, când mai credem că omul e o ființă superioară. Și de undeva de sus, de la pasarelă, țâșnește indiferentă flacăra unui aparat de sudură, cu zgomotul lui ce taie în carne și numai muzică nu e. Uluitor!

Portret [illegible]ului de N.I. Kravcenk[illegible]95.

Ion CAZABAN

Clipa cea repede (2)

– cehoviană –

Despre cum se manifestă timpul în piesele lui Cehov, s-a scris în rânduri de cronică sau de eseu – intuitiv sau doct, cu multă sensibilitate sau cu multe citate. Între dorință și așteptare, speranță și ratare, vitalitate și stagnare, visare și descompunere, frumusețe și irosire, personajele dramaturgului rus implică timpul, un mod de a-l privi, de a-l trăi. Din înțelegeri foarte diferite asupra timpului cehovian, au decurs importante modificări în stilistica montărilor, memorabile viziuni regizorale și metafore scenografice. Sunt viziuni și metafore care pun în lumină nu numai subtextul replicilor, dar și timpul inclus lui, dominanta trecutului actualizat, a prezentului retrospectiv, alăturare ce poate duce la un dublu înțeles, fertil pentru imaginea scenică. Sau viziuni care fac perceptibilă acea prezență

stranie, revelația nu totdeauna limpede, fiorul metaclipei (cum o numea Lucian Pintilie), dincolo de ceea ce este sau nu prezentul personajelor. Să nu observăm doar preocuparea lor pentru scurgerea orelor, pentru însemnătatea zilelor. Care și ea trebuie observată. Livada de visini începe cu întrebarea lui Lopahin: „Cât să fie ceasul?", pentru că trenul a întârziat, trenul care-i aduce pe stăpâni din Franța, după o absență de cinci ani. Nu este o zi oarecare. Și pentru actul întâi din Trei surori, Cehov a ales, deliberat, o zi specială, onomastica Irinei...Mă opresc la aceste piese – notele ce urmează (alimentate, mare parte, de vechile mele carnete de spectator) se referă, mai ales la ele: Livada de vișini, în regia lui Gheorghe Harag (1985), Andrei Șerban (1992), Vlad Mugur (1998) și Trei surori, montată de Mircea Marin (1975), Aureliu Manea (1988), iar recent de Anca Bradu (2004).

Printre geamantane, baloturi și sacoșe pregătite pentru plecarea din finalul *Livezii*, Andrei Șerban așeza, în centrul scenei, o pendulă. În locul unde, în actele anterioare, fusese câte un element scenografic esențial: dulapul copilăriei, fântâna ori pavilionul petrecerii. Toate împreună se dovedesc simboluri existențiale, sub presiunea timpului. Firs va muri simplu, întins pe scândura scenei, lângă pendulă...

•

Pentru Mircea Marin și Tody Constantinescu, realizatorul decorului, *Trei surori* apare ca o enclavă a „timpului oprit". Scaune, fotolii, un balansoar în culori veștede. „Învăluirea generală în lințoliu alb-gri, unde abia dacă se mișcă personaje în gri" exprimă, în concepția scenografului, „oprirea timpului". Aici, prezentul nu-i decât o continuă evocare a fantomelor trecutului (a „duhurilor" ce-l vor atrage și pe Lucian Pintilie când va monta *Livada* la Arena Stage). Acțiunea verbală – termen de specialitate – devine o sintagmă ironică, semnalând absurdul tragicomic.

•

Acțiunea verbală suspendă prezentul în amintiri, nostalgii, amăgiri. Este o acțiune *între timpuri*. „Viața asta trage la fund", spunea Astrov, în *Unchiul Vanea*. Spațiul gol – adoptat deseori de scenograf – corespunde unui gol de timp. Dar tocmai asta provoacă, paradoxal, o intensificare expresivă a clipei de față.

•

Decorul făcut de Stürmer pentru spectacolul lui Vlad Mugur cu *Livada* dădea senzația unui vid cu pereții friabili, în care cei ce vin de departe vor să regăsească stări de altă dată. O bancă nefiresc de lungă sugera parcă măsura acestui vid. În ultimul act, „senzația de gol" – cerută chiar de Cehov – era amplificată sonor de pașii celor care aleargă, aducând grăbiți un număr enorm de valize. Pașii celor cuprinși de frenezia plecării, de beția abandonării acelui loc al trecutului, răsună cu o stridență formidabilă („Niciodată golul n-a sunat mai tare", traducea o fabulă Arghezi).

•

Tot un fel de gol, transfigurat, metaforic, în culori unduitoare, evanescente, de lumină, era și „tunelul timpului". Imaginat de Romulus Feneș și Harag, acest „tunel" se datora, poate, unui moment esențial din *Livada* când brusc se aude, neliniștind, un sunet ciudat, inexplicabil-„...undeva, departe, într-un puț de mină...", îi caută Lopahin o sursă rațională.

•

Unele obiecte, alese de scenograful Vittorio Holtier, evocau, aurite, în montarea lui Manea, vremuri apuse din viața celor trei surori. Altfel, în *Livada,* pentru Stürmer, dulapul copilăriei nu era, acum, decât o cutie mai mare, cu vopseaua albă coșcovită, în care Gaev se retrăgea ca într-o cavitate uterină...

•

Dacă, în viziunea lui Manea şi Holtier, personajele se detaşau pe un fond ultramarin, vineţiu, un „clarobscur rece" (prima oară folosit, ne informa scenograful), la Vlad Mugur şi Stürmer, predomina un alb cuprinzător: pereţi, mobile, costume. Dar, un alb aproape cadaveric, evident degradat, albul varului măcinat sau al vopselei roase de ani... Câtă deosebire de albul luminos, strălucitor, al spaţiului scenografic, la care au optat Anca Bradu şi Florica Mălureanu, un miraj parcă, născut din închipuirea surorilor! Un spaţiu din care vor fi, însă, realmente eliminate, fără anestezie, gestul Natașei scoţându-le din scenă, din iluzia teatrală pe care o trăiesc ele însele.

•

În *Livada* regizată de Vlad Mugur, petrecerea – dată în aşteptarea rezultatului licitaţiei – se desfăşoară într-o atmosferă de voioşie artificială, suspectă, cu muzică, dans şi felurite detalii de travesti (un fes de turc, urechi de iepure, măşti, rămase prin cufere, de la sindrofiile fără grijă de odinioară). Dar cu cât veselia sporeşte, cu atât se accentuează tensiunea reală. Măştile şi cortina vişinie se asociază într-un semn concludent pentru concepţia regizorală. Ranevskaia joacă teatru şi teatralismul ei este o supapă de siguranţă, un mod de a ocoli constrângerile vieţii. Se mişcă mecanic, ca o păpuşă, cu nas roşu şi machiaj de clovn. Cu o expresie perplexă, se dedă la giumbuşlucuri, până când se loveşte – simbolic – de zidul vechi care, încă o dată, se năruie la atingere. Luând poziţia unui cățel dresat, va aştepta rugătoare o veste bună. Sub şocul faptului împlinit, însă, se sufocă de disperare şi trece la un râs-plâns extraordinar...În agitaţia plecării, Ranevskaia îşi va păstra figura clovnească, mişcându-se ca o marionetă apatică şi provocând cu atingerile ei ruina pereţilor. Nu numai Firs, dar nici ea nu va putea sau nu va vrea să plece şi vor trebui s-o scoată cu sila din casă.

•

Pentru Manea, cele trei surori erau fiinţe prea repede ofilite şi nevrozate, dând glas împreună unei unice dorinţe: „La Moscova!". Olga este o fantoşă ţeapănă, suferind de migrene insuportabile ce o fac să ţipe; Irina tremură înfrigurată şi sare ca un copil dornic de ceva; Maşa, aşteptând pe Verşinin, se zbate pe pat, strigând *„Iubesc!"*, sau dansează convulsionat, împrăştiind frunzele uscate de pe suprafaţa scenei. Clişeele comportamentale amplificau teatral ceea ce le unea simptomatic. Spre final, când regimentul pleacă şi se aude din stradă tropotul cadenţat al cizmelor militare, intrau toate trei, cu mers obosit, abia târându-şi picioarele.

•

Patul a fost mobila unor momente memorabile din câteva spectacole. În regia lui Vlad Mugur, Firs murea (sau adormea) într-un pat de copil, concentrându-se astfel trecerea vieţii, de la copilărie la bătrâneţe, pe când pereţii se năruiau, lumina scădea... La Manea, un pat de campanie ajungea treptat în mijlocul camerei: acolo, Maşa îl aştepta pe Verşinin, Irina primea şi respingea declaraţia lui Solionâi şi tot ea striga, din nou, printre barele de fier, ca nişte gratii: *„La Moscova, la Moscova!"*. Era aproape un pat de examen psihanalitic, într-un timp – el – procustian ce amputează ori diformează sufletele...

•

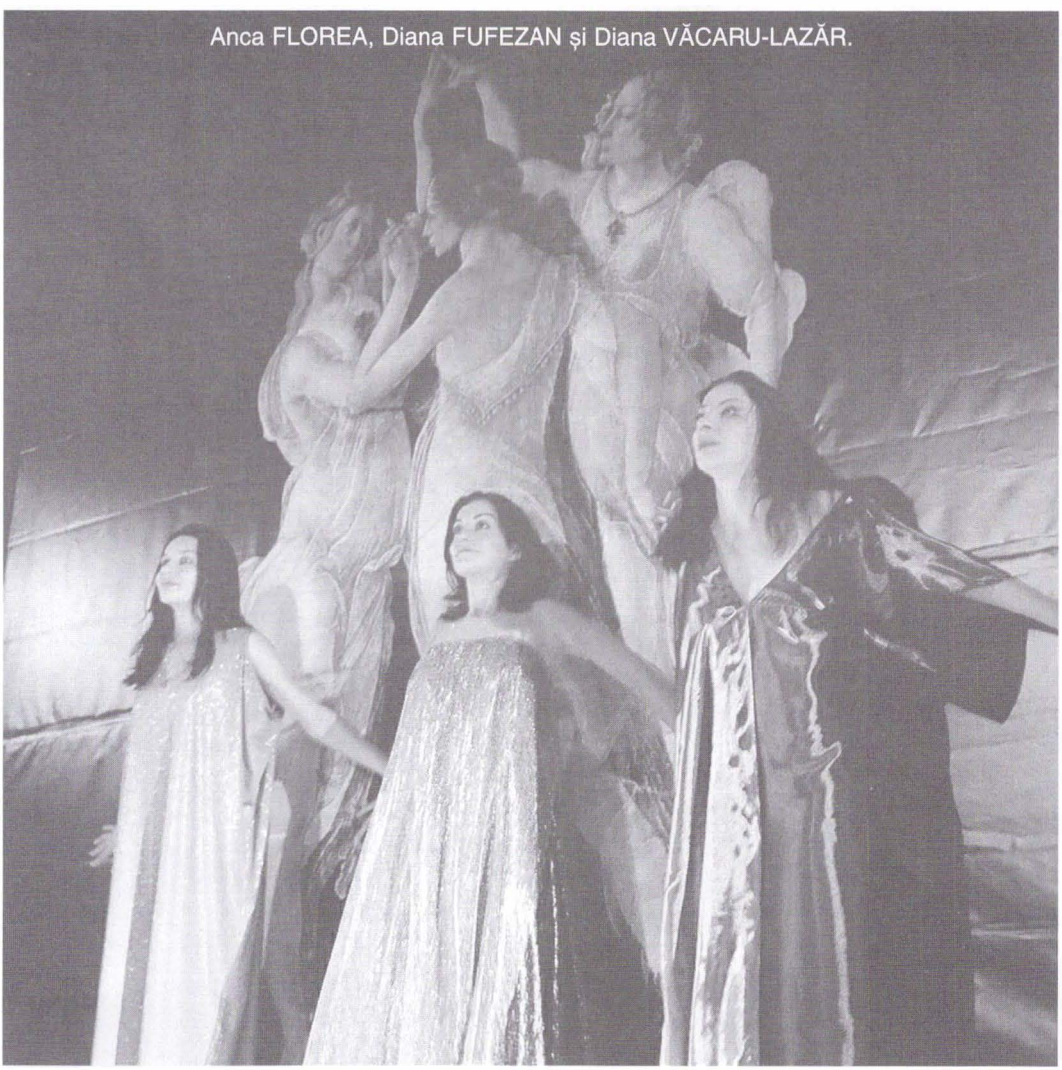
Pentru *Trei surori*, scenografii (Vittorio Holtier, Florica Mălureanu) aşază, în fundul scenei, o oglindă care surprinde imagini schimbătoare, fantomatice, ale unor existenţe irosite. Nu le mai reţin decât fotografiile ofiţerului, dacă n-au fost distruse şi ele, o dată cu aparatul său, la incendiu.

Mircea GHIȚULESCU

În lumea ofițerilor

Nu vom ști niciodată dacă ***Trei surori*** de Cehov este dramă, comedie, melodramă sau parodia unei melodrame ori, în fine, tragedie a zilelor noastre. De unde și calitatea acestui text secret care la prima lectură pare atât de banal. Capcana stilistică este tocmai această *adâncă banalitate.* Trei surori, Olga, Maşa, Irina își trăiesc în modul cel mai banal micile lor drame, dar exact acest fel de a lăsa viața să treacă pe lîngă tine fără să apuci ceva din ea este răzbunarea parodiei în care Cehov nu a căzut niciodată, rămânând la limita imperceptibilă dintre drama și parodia ei, undeva în perimetrul în care se desfășoară viața însăși. Anca Bradu împinge dincolo de această limită fragilă textul lui Cehov, în plină parodie, astfel că Olga și Irina, două dintre cele „trei surori" ale lui Cehov, împing un panou pictat cu *Cele trei grații* ale lui Boticelli pe care le plasează în fundal. În final, același panou le va „mătura" din scena vieții pe cele trei surori care, iată, au visat totdeauna că nu sunt altceva decât *trei grații* care vor să plece din provincie pentru a parveni la Moscova tuturor idealurilor. Iar Verșinin, idolul Maşei, nu mai este, în interpretarea lui Constantin Chiriac, un sex-simbol masculin, ci un militar insipid cu mers de cocostârc, plicticos la culme cu refrenele lui despre soția sinucigașă. Iată prima și ultima copertă a spectacolului cu ***Trei surori*** de Cehov compus de Anca Bradu și Florica Mălureanu la Teatrul, Radu Stanca din Sibiu. Apelul la cultură este explicit, nu numai prin referința la grațiosul Boticelli, ci și prin inserturile literare cu care Sebastian Vlad Popa l-a „adaptat" pe Cehov la pretențiile sale literare ce nu admit *banalitatea adâncă* a lui Cehov. Din acest motiv, într-o scenă finală, Maşa cade la picioarele lui Verșinin recitând versuri de Puşkin. Cu toate acestea, spectacolul arată bine. Florica Mălureanu (care a inaugurat o nouă etapă de creație în România cu decorul și costumele neobișnuite din ***Scrisoarea pierdută*** de la Teatrul Național din Bucureşti în regia lui Grigore Gonța) continuă căutările pentru esențializarea spațiului fără a cădea în „teatru sărac" sau în „spațiu vid". Decorurile sale nu mai sunt alcătuite din detalii, ci din idei generale, fiind simple dar, prin ceva anume, esențiale. Pare că nu a făcut altceva decât „să îmbrace" spațiul scenic în staniol, dar efectele de reflexie ștearsă creează un joc de umbre ce trimite lumea lui Cehov în finitudine și evanescență. Florica Mălureanu refuză să creadă în mizerabilismul scenografic și creează spații de o distincție aparte ce nu mai reprezintă, neapărat, ilustrări ale textului, ci un mod personal de a vedea lumea, nu așa cum este, ci cum ar trebui să fie. Nu *spații vide,* ci populate cu oameni care, în ciuda împrejurărilor, salvează, prin costum, imaginea *omului.* Surorile lui Cehov sunt de o eleganță nocturnă, îmbrăcate în fabuloase rochii de gală, iar ofițerii, oricât de mediocri, par importanți în tunicile lor lucitoare. De fapt, Anca Bradu ne atrage atenția asupra unei realități a textului estompată de drama titulară a celor trei surori. În fond, are dreptate. Cehov se ocupă în egală măsură de lumea militară, de acea lume idealizată a ofițerilor după care suspinau și doamnele din România într-o bună parte a literaturii dintre cele două războaie (vezi ***Titanic vals*** de Tudor Mușatescu, ***Micul infern*** de Mircea Ștefănescu etc). Grupurile ofițerilor ce scandează replicile în stil

cazon (dublate, ciudat, de versiunea lor în limba rusă) nu mai alcătuiesc doar fundalul pe care se consumă drama feminină, ci avansează la nivel de temă centrală. Ceea ce este neobișnuit, dar rațional. Rezultatul final este că „nu mai crezi" în drama *Olgăi* (Diana Văcaru), *Mașei* (Anca Florea) și *Irinei* (Diana Fufezan), în inaptitudinea lor pentru viață, ci în vitalitatea pe care o pune Ofelia Popii în „intrusa" *Natalia Ivanovna* (cumnata surorilor), chiar dacă această vitalitate se exprimă prin ignorarea bunelor sentimente și a bunelor maniere. Din mulțime se distinge, substanțial, consistent, un rus „adevărat", Dan Glasu în rolul doctorului *Cebutâkin*, dar și Adrian Matioc, tăios, nevrotic, agresiv în rolul ofițerului *Solionâi*, care îl asasinează în duel pe bunul *Tuzenbah* (Cătălin Pătru) și Nicu Mihoc *(Andrei),* speranța risipită a acestei „citadele sfărâmate". Sigur, te așteptai la un Cehov mocnit, în care timpul scenic să fie egal cu timpul real dar ești luat prin surprindere de unul polemic. Ceea ce înseamnă că Anca Bradu a luat în serios nu stilul, ci problematica cehoviană din **Trei surori**.



Anca FLOREA, Diana FUFEZAN și Diana VĂCARU-LAZĂR.

Andreea DUMITRU

IVANOV, violența moliciunii

(Staţiune cehoviană în Franţa)

La Théâtre National de la Colline, pe 18 martie, a avut loc premiera spectacolului *Ivanov* de Cehov, în regia lui Alain Françon. De notat că, în decursul aceleiaşi luni, spectatorii francezi mai puteau vedea: *Platonov,* la Comedia Franceză, Sala Richelieu, în regia lui Jacques Lasalle, *Trei surori*, în regia lui Piotr Fomenko, cu actori moscoviţi, pe scena naţională din Le Hâvre, iar la Comédie de Picardie din oraşul Amiens, *Ta main dans la mienne* de Carol Rocamora, după corespondenţa dintre Olga Knipper şi Anton Cehov, în regia lui Peter Brook, cu Natasha Parry şi Michel Piccoli. Dintre atâtea evenimente prilejuite de Anul Cehov, revista „Théâtres" se opreşte, în numărul 13, asupra declaraţiilor lui Alain Françon, regizorul care vede în *Ivanov* „o constatare a raţiunii înfrânte". Pentru el, totuşi, teatrul lui Cehov nu este impregnat de deznădejde, ci de o profundă umanitate. „Dimpotrivă, Ibsen, în ciuda tonului disperat, susţine că lumea are un sens sau că cel puţin sensul ei trebuie căutat. Iar eu îl prefer pe Ibsen lui Cehov."

Alain Françon a montat *Pescăruşul*, primul său Cehov, în 1995. „Trei ani mai târziu, când Comedia Franceză mi-a propus să montez *Livada de vişini*, n-am ezitat: această piesă este de o perfecţiune unică, totală. Da, s-a vorbit despre un spectacol destul de crud, fără patos. Este exact ceea ce căutam.

Cazul *Ivanov* mă pasionează. Curios, această piesă în care centrul, personajul principal, este vid, găunos. Aproape la fel ca în *Platonov*, însă mult mai argumentat. Toate personajele spun despre Ivanov că era un tip cu totul remarcabil, frumos, seducător, mai mult, ambiţios: ne putem închipui că făcuse progrese în agricultură şi în organizarea socială a domeniului său. Faptul că a luat în căsătorie o evreică este, cred, de asemenea, una dintre trăsăturile sale progresiste: un proprietar de pământuri să se însoare cu o evreică, iată ceva de neconceput în epocă! Ulterior, lui Ivanov i se reproşează mereu că a ales-o pe Anna Petrovna pentru zestrea ei. În orice caz, Cehov critică în piesa sa tot ceea ce era profund antisemit în societatea rusă a timpului său. În prima versiune a piesei, pe care o intitulează «comedie», foloseşte cuvântul «jidoavcă», în a doua, pe care o intitulează «dramă», recurge la «ovreică». În comedie, replicile sunt urmate de puncte de suspensie, în dramă, de semne de exclamaţie, ceea ce nu implică aceeaşi frazare. Împreună cu cei doi traducători, André Markowicz şi Françoise Morvan, am ales o versiune intermediară, apropiată de cea realizată de Claude Régy la Comedia Franceză.

© Jacques Gabel / Décorateur
Acte I

© Jacques Gabel / Décorateur
Acte II

© Jacques Gabel / Décorateur
Acte III

© Jacques Gabel / Décorateur
Acte VI

Pentru a înțelege natura melancoliei lui Ivanov, i-am recitit pe Hannah Arendt și pe Immanuel Kant, cel care deduce melancolia din exercițiul rațiunii. Indispensabil, acesta devine redutabil, dificil, individul se lovește de lume până când aceasta îi apare anostă. Melancolia lui Ivanov nu trebuie privită ca o lipsă: ea este o manieră activă de a conserva, chiar și în afara lumii, o extraordinară acuitate a privirii.

Ivanov spune că și-a ratat misiunea, că pământul său a devenit «orfan» de el. Mai spune că este responsabil pentru ceea ce a devenit, că prăbușirea lui nu este vina societății. Ivanov și eroii lui Turgheniev sau ai lui Goncearov se află la antipozi. Cel dintâi luptă tocmai pentru a nu fi un *om de prisos.* Cehov nu e un spirit romantic. El scrie o piesă categorică, realizează o galerie de portrete acide în care toate personajele scot suspine, au gesturi de neputință; vorbesc despre femei, bani, dragoste, castraveciori, fără nici o ierarhie de valori.

Pentru ei, a spune «jidoavcă» nu e un lucru grav. Acest cuvânt face parte din vocabularul lor comun – *Ivanov* este o piesă de limbaj. O sumă de enormități sunt rostite cu un fel de bonomie, sub care clocește ura, banalizată de o aparentă gentilețe. Ceea ce e cu atât mai îngrozitor. Singurul care s-ar părea că-și mai exercită încă judecata este doctorul, Lvov. Din când în când, el spune lucruri foarte frumoase. Dar raționamentul său e rezultatul ideologiei, al unui sistem construit, fanatic, în spatele căruia se aude tropăitul cizmelor. Ivanov își dă repede seama cât de eronat este acest sistem de gândire. De ce oare a hotărât însă Cehov ca fiind necesară insulta publică pe care o lansează Lvov: «Ești un ticălos!», din pricina căreia se sinucide Ivanov?

Cehov declara că piesa sa este ratată dacă spectatorii iau partea doctorului. Dar tot el spunea: luați aminte, și doctorul, și Ivanov sunt tipuri umane, pe care eu le-am observat. Aici este cu adevărat Cehov: marea sa dificultate, pentru cel care îl pune în scenă sau îl joacă. Niciodată nu putem ști dacă suntem la altitudinea potrivită, dacă facem prea mult sau prea puțin. Prea puțin, devine inform; prea mult, virăm spre stereotipie. Or, în *Ivanov,* ceea ce este violent, este moliciunea.

În piesele lui Ibsen, fiecare frază îl modifică pe cel care vorbește sau ascultă. Argumentația sa, colosală, reprezintă un parapet pentru actori, le indică linia de conduită. Nu este cazul replicilor lui Cehov.

La câțiva ani distanță, Ibsen și Cehov scriu totuși două piese – *Hedda Gabler*, pe care am montat-o în două rânduri, și *Ivanov* a cărei structură este aproape identică. Este vorba de plictis, de absența valorilor. Gestul final al Heddei Gabler reprezintă pentru mine ecoul celui al lui Ivanov, deși motivele lor nu sunt aceleași. Chiar înainte de a se sinucide, Ivanov spune: «Iată, am redevenit Ivanov cel de altădată». Adică omul care avea un scop în lume, și acest om își trage un glonte în cap. Ivanov, o constatare a rațiunii înfrânte? Am putea spune astfel."

După „Théâtres, le magazine", nr.13 (martie–aprilie)

Melihovo, 1897.

Ialta, 1899.

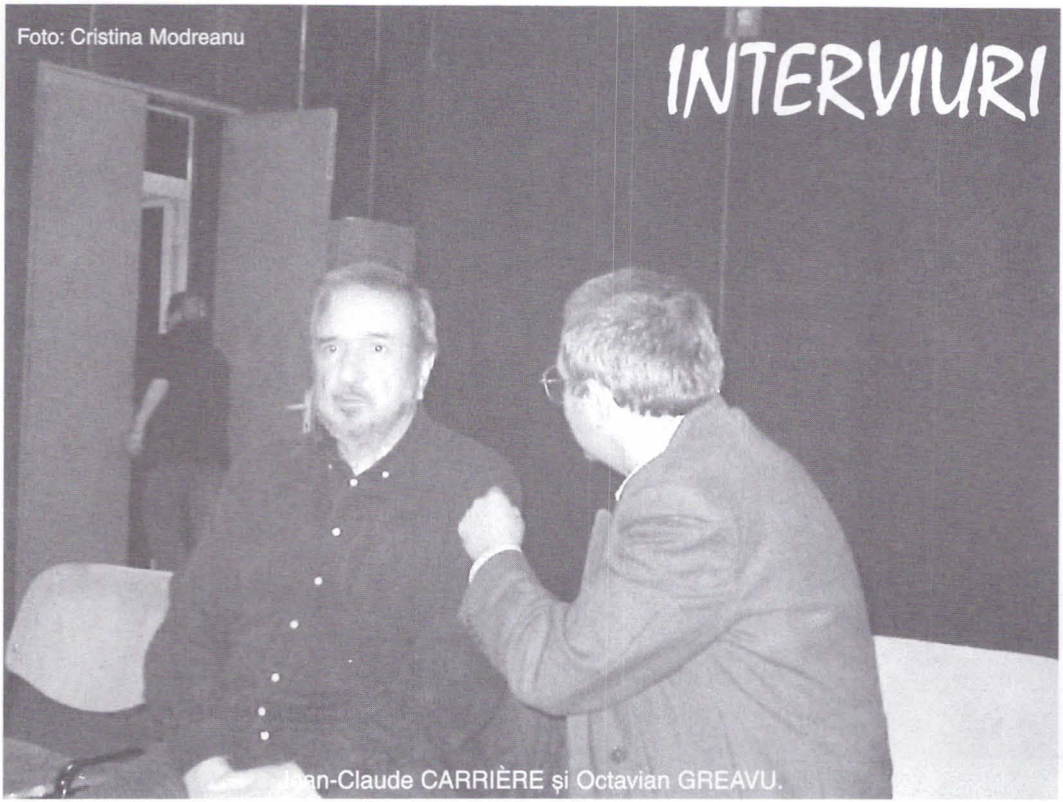
În biroul casei sale din Ialta, 1900.

Ialta, 1898.

Ialta, 1898.

Mulțumim doamnei prof. univ. Sorina Bălănescu pentru sprijinul acordat la întocmirea acestui capitol aniversar CEHOV.

Hotelul „Sommer" din Badenweiler în care a murit A.P. Cehov, în 2/15 iulie 1904, la orele 3 noaptea (desen de M.B. Dobujinski, 1929).



Jean-Claude CARRIÈRE şi Octavian GREAVU.

Andreea DUMITRU

Jean-Claude Carrière, povestitorul de carieră

În mod nesperat, l-am întîlnit pe Jean-Claude Carrière într-o duminică splendidă, la începutul lui aprilie. Era invitatul de onoare al Festivalului Franco-Român *Lovitură de teatru... la Bucureşti*. La 73 de ani împliniţi, pare o Şeherezadă hâtră, pe care nici măcar ivirea zorilor nu o poate determina să suspende firul poveştii începute. În timp ce buzele sale turuie până la epuizarea subiectului, ochii captează parcă, avid. imagini ale viitorului scenariu. Era plin de energie, deşi luase un somnifer pentru a se putea odihni după turul de forţă al primei zile în România. Librăria Cărtureşti găzduise lansarea în volum a pieselor sale, *Girodina*, *Uşa*, *Circuitul normal*, prezentate în premieră mondială sub titlul ***Zodia turnătorului***, la Teatrul „Nottara". Erau de faţă, alături de presă şi admiratori, regizorul şi traducătorul textelor, Octavian Greavu, interpreţii Ştefan Sileanu, Irina Mazanitis, Petre Panait. După sesiunea de autografe, interviuri şi vizionarea spectacolului, Jean-Claude Carrière avea să se întâlnească, spre miezul nopţii, cu studenţii U.N.A.T.C. În dimineaţa următoare, mi-a vorbit despre pasionanta carte de

istorie pe care tocmai o citea. Când ne-am despărțit, se îndrepta spre Patriarhie, ca să asiste la slujbă, mărturisindu-și astfel fascinația pentru ritualuri. Vizita sa în România avea să se încheie abia la Iași, o dată cu turneul spectacolului *Zodia turnătorului*.

„Am tendința să nu mă las impresionat", declara, la conferința de presă, Jean-Claude Carrière, omul a cărui *carieră* a jonglat permanent cu baloanele de săpun ale realității și cu nucleele dure ale ficțiunii. Nimic din aerul unei vedete nu inhibă conversația cu acest personaj proteic: scenarist, adaptator, dramaturg, dar și actor ori regizor. Prieten al lui Umberto Eco, colaborator al lui Miloš Forman (*Taking off*), Volker Schlöndorff (*Toba de tinichea*), Andrzej Wajda (*Danton*), Jean-Luc Godard, Louis Malle, Jean-Paul Rappeneau (*Cyrano de Bergerac* și *Husarul pe acoperiș*), Bertrand Tavernier. Dar, mai ales, partener al lui Buñuel, timp de 19 ani, scenarist al capodoperelor: *Frumoasa zilei* (Leul de aur la Veneția, 1966), *Farmecul discret al burgheziei*, *Acest obscur obiect al dorinței*, *Jurnalul unei cameriste*. Jean-Claude Carrière este, de asemenea, dramaturgul de cursă lungă al lui Peter Brook, semnând adaptarea pentru: *Timon din Atena* (1973), *Măsură pentru măsură*, *Conferința păsărilor*, *Livada de vișini*, *Carmen*, *Mahâbhârata*, *Woza Albert*, *Furtuna*, *Omul care*, *Hamlet*, *Moartea lui Krishna* (2002). La toate acestea se adaugă piese originale: *L'Aide-Mémoire*, *Harold și Maude* (montată de Jean-Louis Barrault), *Terasa* (prezentată și în România, în regia lui Alexandru Colpacci), *Controversa de la Valladolid* (regia: Jacques Lassalle). Jean-Claude Carrière a mai scris volume de eseuri, autobiografia *Limbajul secret al filmului*, un dicționar al prostiei, „Forța budismului", în colaborare cu Dalai-Lama, *Cercul mincinoșilor– povești filosofice din toată lumea* (ed. Plon), apărută și la Humanitas, în 1999 etc. Este ofițer al Legiunii de onoare și vicepreședinte al SACD, secțiunea teatru. În ciuda unei producții artistice impresionante, Jean-Claude Carrière continuă să scrie la biroul său dintr-o superbă vilă, în Place Pigalle, ori aiurea, cu convingerea, declarată în *Cercul mincinoșilor*, că „vom avea întotdeauna ceva de povestit".

Andreea Dumitru: *Din grupajul* ***Zodia turnătorului*** *face parte și „Circuitul normal", piesă jucată aici în premieră mondială, după ce a fost citită de Jean-Pierre Marielle, în secțiunea „Texte nu", la Avignon, în 2002. Care sunt primele impresii în urma vizionării spectacolului românesc?*

Jean-Claude Carrière: Mi s-a părut un exemplu foarte bun de apropiere față de un text, regizorul și actorii nu s-au servit de acesta pentru a face altceva, cum se întâmplă uneori. Sunt doar câteva idei suplimentare, de pildă, faptul că turnătorul din *Circuitul normal* înghite o pilulă la un moment dat, un detaliu de mizanscenă just, pentru că nu știi dacă este cu adevărat bolnav sau doar simulează. De fapt, aceste trei piese n-au fost scrise pentru a fi jucate împreună. *Circuitul normal* este mai realistă, celelalte mai fanteziste, ca un joc între două personaje. În *Girodina* nu se știe prea bine care sunt regulile jocului, iar în *Ușa* există un element ireal, fantastic, această ușă care se închide și se deschide după placul ei.

A.D.: Girodina *(în original:* „la giroise" – *n.red.) e un cuvânt inventat, inepuizabil, generator de conflict dramatic. Preferați, se pare, stilul nud, direct, fără artificii, dialogul pur, descins parcă din teatrul absurdului...*

J.C.C.: Da, oarecum, tocmai de aceea m-a interesat spectacolul. Era ca și cum aș fi descoperit un autor necunoscut, care trece de la una la alta. Am văzut un teatru direct, simplu, fără efecte de mizanscenă, ceea ce mi s-a părut foarte just pentru acest tip de text.

A.D.: Circuitul normal *este, în fond, un dialog între două personaje: comisarul și informatorul. De unde cunoașteți atât de bine acest univers al delațiunii?*

J.C.C.: *(Râde)* Pentru că și eu sunt un fost delator. De fapt, orice autor este un denunțător. Într-un fel, putem spune că scriem tocmai pentru a denunța lucruri despre alții sau despre noi înșine. Autorul este un autodenunțător chiar atunci când pare că vorbește despre altceva. Din acest punct de vedere, similitudinea este destul de mare.

A.D.: *Totuși, nu este vorba de o realitate pe care ați trăit-o nemijlocit.*

J.C.C.: Adevărat, n-am fost niciodată interogat, dar am cunoscut bine regimurile comuniste. În anii '60, am lucrat în Cehoslovacia, cu Miloš Forman, până în anii '80, am lucrat în Polonia cu Andrej Wajda, și am cunoscut bine Moscova din timpul comunismului. Pentru generația mea, comunismul a fost o mare fantomă prezentă zilnic. Aveam, în timpul studiilor, prieteni înscriși în partid, pentru care comunismul reprezenta adevărul, un soi de religie revelată. Oameni foarte inteligenți susțineau că socialismul este un pasaj obligatoriu pentru specia umană. Din diverse motive, n-am fost niciodată atras nici de comunism, nici de opusul lui, creștinismul politic, social-democrația sau democrația creștină. Cred că ceea ce m-a ținut departe de aceste tentații a fost suprarealismul. Chiar înainte de a-l cunoaște pe Buñuel, am fost atras de suprarealism și apropiat de cercurile sale, și asta mi-a dat un fel de independență de spirit oarecum bizară, fiind considerat întotdeauna puțin fantezist. Ceea ce nu m-a împiedicat să observ cu neliniște că prietenii mei educați în școlile cele mai înalte ale Statului Francez erau devotați adevărului stalinist asemenea unor călugări. Începând din 1953, lucrurile încep să meagră în declin, dar încă și în '68, când Praga și Cehoslovacia sunt invadate de trupele Pactului de la Varșovia, unii rămân comuniști. Ceea ce era foarte surprinzător, ca și cum ai mai putea rămâne creștin după cruciade sau după Inchiziție. În perioada de forță a comunismului, am scris un film de televiziune, *Credo*, care a avut mult succes. Povestea era următoarea: citisem în „Le Monde" că la Kiev, care aparținea pe atunci U.R.S.S., un profesor de istorie fusese arestat de KGB, interogat și închis într-o casă de nebuni doar pentru că el credea în Dumnezeu. Am încercat să reconstitui scena interogatoriului, cu martori, cu soția profesorului, cu preoți și comisari KGB. Mi s-a părut foarte interesant să dezvolt două fanatisme, unul contra celuilalt. *Circuitul normal* este o variațiune în plus pe tema interogatoriului care, pentru un autor dramatic, antrenează imediat, chiar de la prima imagine, un raport de forță. Există un personaj care are puterea, călăul, și celălalt, care este presupusa victimă, suspectul, în orice caz, persoana în pericol. M-a interesat, mai ales, să încerc să răstorn ușor lucrurile, așa încât călăul să devină cel aflat în pericol, iar cel care părea a fi în pericol să fie în realitate cel puternic. Am găsit tema denunțării. Citisem undeva că, în Cehia sau în Polonia, cineva se denunțase singur. Mi s-a părut tulburător și m-am întrebat cum aș putea

Irina MAZANITIS și Ștefan SILEANU în *Zodia turnătorului*. Regia: Octavian Greavu. Teatrul „Nottara".

folosi în mod teatral, dar veridic, această idee a autodenunțării. De aici s-a născut piesa. Am scris-o la Festivalul de la Avignon, unde mă aflam ca reprezentant al SACD. Eram atât de bolnav, încât nici măcar nu mă puteam deplasa la spectacole. În astfel de cazuri, spiritul lucrează într-un mod ciudat, lucrează în același timp pentru a scrie, pentru a inventa ceva și, de asemenea, pentru a a te face să-ți uiți corpul, suferințele lui. În timp ce scriam, nu îmi mai simțeam boala. Am scris ca un nebun timp de opt zile, destul de rapid.

A.D.: *Nu știu dacă sunteți la curent cu cartea lui Robert Darnton,* Marele masacru al pisicii, *tradusă nu de mult și în România. Este evocat acolo Joseph d'Hémery, un inspector de poliție din secolul al XVIII-lea, însărcinat cu supravegherea comerțului cu cărți la Paris. Din proprie inițiativă, se pare, acesta a redactat fișe asupra vieții private a scriitorilor din timpul său, adevărate portrete utile istoriei literare de astăzi. Sigur că există diferențe între cărțile albe ale securității și aceste rapoarte gratuite, dar se pune aici o problemă care vă pasionează: tema minciunii ca ficțiune, prezentă în volumul „Cercul mincinoșilor", dar și a minciunii ca delațiune, ca forță distructivă, invocată în „Circuitul normal". Turnătorul din piesă este și el, într-un fel, un scriitor ratat.*

J.C.C.: Da, el spune la un moment dat: „nu știu să fac nimic altceva mai bine". Este un scriitor specializat, dar foarte conștient de valoarea sa ca scriitor, căci afirmă: „a turna este o chestiune de talent și, în acest domeniu, eu am talent". Pentru a reveni la tema minciunii... Nu știm prea bine ce înseamnă minciuna. Ea are două definiții posibile: este fie contrariul adevărului, fie contrariul sincerității.

A.D.: *Se confundă, prin urmare, fie cu o problemă de morală, fie cu una de psihologie.*

J.C.C.: În societățile tradiționale, minciuna este greșeala, vina nr. 1. Pentru un prinț este mai grav să fie mincinos decât crud. Când societățile nu au legi scrise și mărturii fotografice ori filmate, când justiția este nevoită să conteze doar pe cuvântul martorilor, cum a fost cazul mult timp, minciuna este foarte importantă, centrală. De pildă, în *Măsură pentru măsură* de Shakespeare, ducele îi iartă pe toți la final, mai puțin pe mincinos. Lucio va fi condamnat pentru că a mințit. Minciuna înseamnă pierderea încrederii și a solidarității între membrii societății, de aceea era foarte atent urmărită și pedepsită. Și de aceea puterea politică s-a interesat dintotdeauna îndeaproape de scriitori. Pentru că scriitorii sunt mai ales scriitori de ficțiune, prin definiție mincinoși, inventând istorii care nu sunt adevărate. Ceea ce nu înseamnă că nu sunt sinceri. În asta constă adevărul unei bune minciuni Ei sunt mincinoși adevărați. Cineva spune o poveste: a fost odată o prințesă, care avea un sclav, sclavul a zărit-o într-o bună zi pe prințesă... personajele sunt imaginare, deci avem ceva fals care ne va spune ceva adevărat, adevărul celui care minte, adevărul omenesc, adevărul dramatic. De aceea ne întoarcem în jurul ideii de minciună fără a putea vreodată să intrăm în miezul ei. În *Cercul...* este vorba despre mincinoși care caută cu toții adevărul, un anumit adevăr. Când ești un mincinos profesionist, îți asumi dinainte pariul că adevărul nu există, că el sfârșește întotdeauna prin a fi necunoscut, cum spunea Victor Hugo. Adevărul este politeist, variabil. Ceea ce putem spera este să găsim mici bucăți de adevăr, ici și colo. Poate că în *Circuitul normal* există undeva un mic capăt de adevăr, în

subtilitatea obscură a jocului cu Puterea. Dar el se oprește aici. Nu trebuie generalizat.

A.D.: *Se întâmplă la fel ca în poveștile filosofice pe care le-ați antologat: finalul lor nu aduce neapărat și o concluzie.*

J.C.C.: Nu. Detest fabulele, pentru că ele îți dau concluzia dinainte, pe când eu nu încerc decât să ilustrez o maximă. Prefer istoriile deschise celor închise. Iată, tocmai am semnat săptămâna aceasta un contract pentru un al doilea volum la *Cercul mincinoșilor*, înainte de a muri – am menționat în contract. Pentru mine, aceasta este, într-un fel, opera vieții mele, oarecum paralelă: strâng povești de ici-colo, în timp ce lucrez la alte istorii, selecționez, câteodată inventez.

A.D.: *Sunteți fascinat de cuvinte și, în același timp, obișnuit, prin natura preocupărilor, să creați și să disecați imagini. Cum v-ați defini, de fapt?*

J.C.C.: Sunt mai degrabă un povestitor.

A.D.: *De profesie.*

J.C.C.: Da, dar utilizând mijloacele de astăzi. Adică un povestitor foarte tehnic, foarte apropiat de mijloacele electronice, de cinema, de radio etc. Totuși, oamenii de care mă simt cel mai legat sunt povestitorii tradiționali, precum cei din piața Marrakesh-ului, în Maroc, care cheamă: „Veniți, veniți, vreau să vă spun o poveste". La asta adaug, însă, întotdeauna, un element de spectacol. Am scris cărți, care presupun un efort solitar, dar mi-am petrecut toată viața lucrând cu actori, regizori, tehnicieni, și această latură a muncii în echipă îmi este foarte utilă.

A.D.: *Colaborarea cu Peter Brook a implicat, la modul concret, un astfel de lucru în echipă?*

J.C.C.: Sunt dramaturgul său de peste 28 de ani, deci pot spune că avem relații foarte strânse, un mod de a lucra în comun. Atunci când scriu, Peter este întotdeauna de față. Când traduceam Shakespeare sau scriam *Conferința păsărilor* (după Farid Uddin Attar – *n.red.)* ori *Mahābhārata*, Peter era alături de mine. El nu scria niciodată, dar răspundea la întrebările mele, participa. Apoi, când începeau repetițiile și lucrul pe text, eram întotdeauna acolo. Cu el, este foarte greu să spui la un moment dat: scriitura este terminată, începe mizanscena. Cu neputință. E mai degrabă un fel de *fondu enchaîné*. În mod natural, fiecare are, însă, rolul său. Eu sunt responsabil de text, o dată pentru totdeauna, iar Peter este responsabil pentru mizanscenă. Ceea ce face ca eu să am ultimul cuvânt atunci când se discută pe text. Când asist la repetiții, la mizanscenă, se aplică o regulă absolută: autorul nu trebuie să se adreseze direct actorului. Niciodată, pentru că asta îl poate antrena în confuzii considerabile. Deci, dacă am ceva de spus, ceea ce se întâmplă des în timpul lucrului, îi vorbesc mai întâi lui Peter, cu voce joasă. Iar aici sunt două posibilități – ori este de acord și îmi spune: fă-o, arată, cedându-mi mizanscena, dar sub controlul său; fie îmi spune: vorbim mai târziu, iar seara discutăm în detaliu dacă ceea ce am propus ca mizanscenă prezintă vreun interes sau nu. Încă ceva: la *Mahābhārata*, mai ales, Peter – care știe că am jucat fără ca el să mă fi folosit vreodată ca actor – îmi cerea să repet scenele cu alți actori, în timpul audițiilor. Organizează întotdeauna audiții cu un mic grup, fac exerciții, se încălzesc... Timp de un an, am repetat toate scenele, ceea ce este foarte util pentru scriitură, pentru că astfel se văd foarte bine momentele de slăbiciune, de înviorare, nevoia de reacție diferită din partea unui personaj. Ceilalți actori, care veneau din lumea întreagă, habar n-aveau că nu sunt actor, jucau sincer cu mine. Pentru Peter și asistenții săi, experiența aceasta era extrem de

prețioasă, fiindcă astfel dădeau o dublă audiție, a actorilor, dar și a scenelor. Întotdeauna avea loc o primă vizionare a secvenței care abia fusese scrisă în ajun sau în aceeași dimineață, un lucru de asemenea foarte util pentru mizanscenă, dar și pentru scriitură. Pentru că, după audiție, există întotdeauna ceva care nu prea merge. Aș putea cita mii de situații de acest fel: de pildă, în prima dintre cele trei părți ale *Mahābhāratei*, există un moment de slăbiciune, pe care l-am simțit cu toții, eu în primul rând, fără a ști cum să-l rezolv. E vorba de două scene care se succedau cu o alta între ele, ambele oarecum similare și în același timp indispensabile. Nimeni, nici eu, nici Peter, nu a putut găsi soluția problemei, a unei anumite lungimi, e adevărat, mascată, deghizată prin jocul actorilor, prin multe alte lucruri. După ce spectacolul a fost terminat, s-a realizat o serie pentru televiziune, și a trebuit să rescriu scenariul, spre a obține 5 ore și jumătate în loc de 9 ore. Scriindu-l, mi-am regăsit meseria de scenarist de cinema, iar în acest fel, și soluția de a topi cele două scene într-una singură. Dacă ar trebui să rescriu acum textul spectacolului, aș ști cum să procedez.

A.D.: *Cu alte cuvinte, a scrie pentru scenă se deosebește de a scrie pentru cinema? Ce anume privilegiați în fiecare caz?*

J.C.C.: Nu este foarte diferit, pur și simplu trebuie să iasă foarte bine și într-un caz, și în celălalt. Dar procesul de transformare tehnică între ceea ce scrii și rezultatul final este mai ușor în teatru decât în cinema. În film, scenariul trece printr-o serie întreagă de bulversări tehnice, se schimbă suportul, în timp ce în teatru nu există decât repetițiile și reprezentația. Tehnica de teatru e mai lejeră, când scrii ești mai aproape de lucrul cu actorii, știi că textul poate ajunge imediat la actor, o jumătate de oră mai târziu el poate fi jucat. Iată aspectul cel mai frapant, raportul dintre scriitură și reprezentație, mai mult decât preeminența textului asupra imaginii. Și procesul repetițiilor este cu totul diferit. În realitate, scrierea scenariului seamănă cel mai mult cu repetițiile unei piese. Avansezi treptat, cauți soluțiile cele mai bune pentru că regizorul filmului dispune de foarte puțin timp și e nevoie ca toate posibiltățile să fi fost epuizate înainte, în timpul scrierii scenariului. De asemenea, în teatru, deși lucrul este mai apropiat de text, el nu se termină niciodată, piesa în reprezentație poate evolua zilnic, în funcție de fiecare public etc.

A.D.: *Este vulnerabilă...*

J.C.C.: Cu Peter Brook asistam întotdeauna la primele 50 de reprezentații ale unui nou spectacol și lucram zilnic. E un fapt real că, la *Conferința păsărilor*, Peter repeta o scenă pentru... ultima reprezentație, chiar în acea după-amiază. El spunea că nu există nici o scuză pentru ca spectatorii din acea seară să fie privați de un mai bine posibil. În cinema, dimpotrivă, o dată filmul turnat și montajul realizat, nu te mai poți atinge de el. Aici este enorma diferență.

A.D.: *În* Cercul mincinoșilor *se spune: „Dacă, într-o bună zi, povestitorul tace ori este nevoit să tacă, nu poate spune nimeni ce va face oceanul". Când cuvântul va dispărea de pe scenă, ce se va întâmpla cu teatrul?*

J.C.C.: Nici cuvântul, nici imaginea, nu sunt amenințate. Dimpotrivă, sunt din ce în ce mai multe cuvinte, imagini, istorii. Aici e pericolul: nu rarefacția, ci înecul într-o multiplicitate de mijloace tehnice care ni se oferă. Am creat și condus, timp de zece ani, școala de cinema FEMIS (Fundația europeană a meseriilor de imagine și sunet – *n.red.).* Astăzi vedem că este din ce în ce mai dificil de construit o imagine frapantă. Gândiți-vă ce însemna imaginea în secolul al XVI-lea, într-o familie obișnuită, mai puțin educată: câteva gravuri în alb-negru, pe pereți sau în

cărțile și mai rare, erau singurele ei reprezentări despre lume. Imaginea era rară și prețioasă, și aproape întotdeauna falsă, pentru că oamenii care o realizau nu fuseseră niciodată în locurile descrise. De pildă, s-a descoperit că toată legenda neagră a cuceririi Americii de către spanioli a plecat de la gravurile foarte crude ale unui desenator olandez, Roman de Hugues, care nu fusese în America și nu cunoștea nimic din ceea ce desena. Astăzi, trăim într-o multitudine de imagini și de reprezentări ale lumii, dar este foarte dificil să creezi o imagine care să echivaleze lama de ras care taie ochiul la Buñuel (în *Câinele andaluz* – n.red.), de exemplu, sau tinerii chinezi în fața tancurilor din piața Tienanmen, altă imagine de neuitat. Încercați să găsiți astfel de zece imagini emblematice ale secolului XX: poate Einstein scoțând limba, poate Marilyn Monroe cu rochia în vânt, poate Che Guevara... Și același lucru în cazul cuvintelor. Există din ce în ce mai multe sisteme de traducere, de interpretariat, oameni poligloți. Eu lucrez în mod curent în trei limbi și înțeleg multe altele și, cu toate acestea, nu sunt un lingvist. Cu Peter Brook lucrez în mod constant când în engleză, când în franceză, cu Buñuel lucram în spaniolă și în franceză.

A.D.: *O ultimă întrebare. „Adevărul e în detalii", obișnuiți să spuneți, iar în autograful pe care mi l-ați acordat, ați fost tentat să scrieți 2003 în loc de 2004. A fost un an important pentru dumneavoastră?*

J.C.C.: Da, m-am recăsătorit și pe 1 ianuarie am devenit tatăl unei fetițe. Dar cred că gestul meu mai indică, în mod inconștient, și dorința de a întineri, de a avea cu un an mai puțin...

Petre PANAIT și Ștefan SILEANU în *Zodia turnătorului*. Regia: Octavian Greavu. Teatrul „Nottara".

Doina DELEANU:

„Eu sunt un actor care are nevoie de regizor"

Oana Borș: *Sunteți chiar după o premieră, rolul* Maggie *din* Dansează fetele... Mundy! *de Brian Friel, în regia Adei Lupu. Mi se pare normal să vă întreb acum ce înseamnă acest rol pentru dumneavoastră?*

Doina Deleanu: În primul rând, mă bucură foarte tare că am jucat din nou într-un spectacol semnat de Ada Lupu...

O.B.: *Este a doua oară...*

D.D.: Da, este a doua oară. Prima dată a fost *Cântecul lebedei* de Cehov. Mi se pare că a fost chiar spectacolul de licență al Adei. Am fost atunci, foarte, foarte încântată. Am și spus că mi se pare una dintre regizoarele tinere extraordinar de bune. Și Ada chiar era foarte tânără, căci a terminat facultatea la o vârstă foarte

fragedă. Ce mi-a plăcut foarte tare era maturitatea ei și faptul că nu lăsa nimic să treacă la întâmplare. Nici o secundă nu se baza doar pe ce știau actorii. Așa că am fost încântată când a venit să monteze a doua oară. Să revenim la rol. Citind piesa asta, mi s-a părut Maggie un personaj de nici un fel, fără personalitate, pe care nu știi de unde să-l apuci. După aceea, descoperind și văzând ce vrea Ada să facă, chiar mi-a plăcut...

O.B.: *Și cum ați descrie personajul care a luat naștere?*

D.D.: Maggie este o persoană care vrea să râdă, vrea să trăiască și să iubească, să treacă peste necaz zâmbind și care îi vrea și pe cei din jur fericiți.

O.B.: *Vorbind despre Ada Lupu, ați anticipat o întrebare pe care vroiam să o pun. Ce „luați" de la fiecare regizor?*

D.D.: Îmi place să se lucreze cu mine, nu m-a tentat niciodată să fac regie, dar îmi place ca regizorul să descopere în mine valențe la care eu nu m-am gândit. Și zic eu că sunt o „cocă" bună. Îmi place să fiu modelată și chiar mă las. Nu zic de la început că nu e bună ideea, merg pe mâna lui, vreau să văd, mă duc cu el...

O.B.: *S-a întâmplat să jucați într-un spectacol în care să nu credeți în ideea regizorului?*

D.D.: Nu, niciodată nu mi s-a întâmplat ca de la început să nu cred. Mi s-a întâmplat, o singură dată, ca pe parcursul spectacolului să realizez că regizorul nu știe, nu poate și că nu are nici o idee.

O.B.: *Și ce ați făcut?*

D.D.: Atunci am reacționat urât... Am reacționat atât de urât, că mi-a fost rușine de mine. Nu mă așteptam să pot spune lucruri atât de grele unui om.

O.B.: *Dar nu mă refer numai la reacții, ci la rolul pe care trebuia să-l jucați.*

D.D.: În astfel de cazuri, încerci să te salvezi, dar mie asta nu-mi place. Ce înseamnă să te salvezi, să scoți din sertărașe lucruri pe care le-ai mai făcut, să-ți imaginezi tu ce-ar vrea regizorul. Dar spectacolul nu era un *one-man-show,* era un spectacol cu mai multe personaje și, dacă fiecare actor încearcă să se salveze, nu mai iese nimic. Personajele într-un spectacol trebuie să fie ca piesele unui *puzzle,* împreună trebuie să devină un tablou. La acel spectacol, fiecare mergea pe altă linie, și atunci s-a intrat într-o stare de disperare și de panică, și îmi pare rău, dar totul s-a răsfrânt asupra regizorului...

O.B.: *Și asupra spectacolului, evident.*

D.D.: Spectacolul nu s-a mai jucat.

O.B.: *Spune-ți-mi câteva nume de regizori care v-au marcat cariera.*

D.D.: Să o iau de la început. A existat un om la Bacău, numit Ion Dinu Destelnica. Era actor, nu știu dacă a făcut, pe urmă, regia. Dar, un extraordinar de bun „făcător" de actori, de pregătit copii pentru facultatea de teatru. Sunt foarte mulți actori în țară și în străinătate care au trecut prin mâna lui. După aceea, la Teatrul din Bacău am lucrat cu Valeriu Moisescu. Foarte puțin, din păcate, pentru mine, căci am intrat într-o reluare. Aici, la Iași, am lucrat cu toți regizorii și m-am simțit foarte bine. Am lucrat cu Irina Popescu Boieriu, dar un pas important în cariera mea a însemnat Ion Sapdaru. Știe foarte bine să construiască roluri. De la el, recunosc, am învățat cum să-ți creionezi personajele, unde să te duci, să mergi chiar într-o direcție opusă a ceea ce scrie. Dar omul care m-a marcat a fost Alexander Hausvater.

O.B.: *De ce?*

D.D.: Mi-a arătat că pe scenă poți să-ți dai drumul, să treci dincolo de tine, de prejudecățile și de obstacolele pe care ni le punem chiar noi în viață și să scoți

tot ceea ce este frumos în tine. De la primul rol cu Alexander Hausvater am început să fac altfel de teatru. A fost extraordinar pentru cariera mea. Singurul lucru rău este că devii mai pretenţios cu ceilalţi. După ce am lucrat cu Hausvater, mi s-a întâmplat să nu mai suport un regizor care nu are o idee, să vreau ca regizorul, în clipa când vine, să ştie întreg spectacolul, la repetiţii să vadă deja cum e muzica, cum e lumina, cum e tot, să ştie imaginea finală şi să ştie şi unde te va duce pe tine. Să fie un adevărat Pygmalion.

O.B.: *Dar relaţia dumneavoastră intimă cu personajul care este? Îl atrageţi spre dumneavoastră sau vă duceţi spre el?*

D.D.: Sinceră să fiu, mi-e frică de fiecare dată. Mi-e teamă de fiecare rol pe care îl primesc şi, în acelaşi timp, îl iau ca pe o provocare. Totdeauna aştept să văd ce se vrea de la piesă, după care construiesc cărămidă cu cărămidă. Fiecare actor încearcă să nu fie acelaşi, să creeze o altă viaţă, un alt personaj. Nu ştiu dacă reuşesc, cred că este imposibil să nu-ţi pui şi amprenta propriei personalităţi, a celei civile să-i spunem. Ei, amprenta asta vreau eu să fie cât mai estompată. Eu sunt un actor care are nevoie de regizor. Aşa că totul depinde foarte tare de el. Nu cred că este inventată degeaba meseria de regizor. Omul acela vede din exterior. Tu poţi să te simţi bine şi să nu fie bine, şi poţi să te simţi rău şi să fie bine.

O.B.: *De ce gen de personaj vă simţiţi atrasă?*

D.D.: Nu cred că sunt atrasă de vreun gen anume. Nu aş fi crezut, de exemplu, că am să fac Ranevskaia. (*Livada de vişini* de Cehov, regia Alexander Hausvater – *n.n.).* Pentru că imaginea mea era cu totul şi cu totul alta. Iar imaginea lui Hausvater despre personaj nu corespundea în nici un fel cu a mea. Pentru mine Ranevskaia era o femeie extraordinară, frumoasă, femeie în toată puterea cuvântului. Iar eu nu mă văd aşa. Nu mi-am închipuit niciodată că voi fi distribuită. De aceea, cred că lupta a fost mare. Niciodată nu am plâns cât am plâns pentru Ranevskaia. Oricum, în general, mă abţin, nu plâng la teatru. Dar Alexander mi-a arătat că Ranevskaia poate să fie orice femeie. Orice femeie care are frumuseţe interioară şi care este lăsată să şi-o arate. Orice femeie poate iubi tot ce este în jurul ei. Da... cred că îmi plac rolurile umane, adevărate şi îmi place să fac şi compoziţie. Şi cred că mai îmi plac rolurile în care nu mă aştept să fiu distribuită.

O.B.: *Provocarea este mult mai mare, atunci.*

D.D.: Lupta este mult mai mare. Nu intri într-un şablon.

O.B.: *În această stagiune ce roluri aţi jucat?*

D.D.: Am jucat *luditha* de Howard Barker, pe urmă am intrat într-un spectacol foarte frumos, zic eu, al Irinei Popescu Boieriu, *Poarta miresmei*, un spectacol făcut după *Povestiri orientale* de Marguerite Yourcenar. Aici joc mai multe roluri. Este iar foarte interesant pentru un actor să joace într-un spectacol mai multe personaje total diferite şi să treci dintr-unul în altul în două–trei minute. Pe urmă am jucat Popova, în *Ursul* de Cehov, în regia Ion Sapdaru, iar acum, Maggie.

O.B.: *Şi mai departe?*

D:D.: Alexander Hausvater va monta *Salomeea.* Nu ştiu încă în ce rol o să fiu distribuită, dar de-abia aştept.

O.B.: *Orice meserie are ceva dificil. În ce constă dificultatea profesiei dumneavoastră?*

D.D.: Cred că renunţ la foarte multe. E greu să faci teatru cu adevărat şi să ai familie.

O.B.: *Şi ce înseamnă „să faci teatru cu adevărat"?*

D.D.: Să ai posibilitate să lucrezi mult, să stai mult pe scenă, să stai mult în teatru, să te ocupi foarte tare de personajul tău. În perioada în care repeți la ceva, să nu te preocupe decât să cauți lumea acelui personaj. Îmi închipui că așa se întâmplă când se face un film la Hollywood. Alexander, de exemplu, când am început repetițiile la *Livada*... mi-a spus: „Gata, de astăzi te muți la hotel. Nu mai ai familie, nu mai ai nimic. Îți iei bonă la copii." Complicat să-ți iei bonă la noi. Tot trebuie să te duci la Alimentara să faci cumpărături. Și dacă familia nu te înțelege, atunci conflictul este mare.

O.B.: *Până acum, am vorbit despre perioada de construcție a unui rol. Care ar fi diferența între acest timp și cel de după, atunci când rolul s-a născut și îl jucați în fața publicului?*

D.D.: Cred că această construcție nu se termină o dată cu premiera. Rolul crește, îl poți descoperi chiar după mai multe spectacole. Îți apare ca o strălucire un anumit lucru pe care nu l-ai înțeles înainte. Repetițiile, în ultimii ani, durează foarte puțin. O lună, cel mult două. Nu ai destul timp să naști un personaj. Așa că el se îmbogățește pe parcurs. Asta nu înseamnă că strici spectacolul. Dar eroul tău devine mult mai bogat. Îmi plac premierele pentru că sunt entuziaste, dar îmi plac spectacolele, cele de după premieră, pentru că atunci construiești mai mult. Ești mult mai atent. La premieră, ești la un final de repetiții. După premieră, lucrurile s-au așezat, într-un fel, și încep să dospească.

O.B.: *Ați ajuns vreodată să vă plictisiți de vreun personaj.*

D.D.: Nu, niciodată.

O.B.: *Dar să vă fie dor?*

D.D.: Da, asta da. Când eram la Bacău, am jucat în *Intrigă și iubire*. Eu am jucat în 150 de spectacole, înaintea mea se mai jucaseră alte 150 de spectacole. Niciodată nu m-am plictisit. Chiar jucând în turnee, de exemplu, 22 de zile, 44 de spectacole! La un moment dat, nu mai știai unde era actul I, actul II, nu mai conta asta... Dar nu m-am plictisit. Dor mi-a mai fost de spectacole care au dispărut prea repede, care s-au pierdut pe drum.

O.B.: *Ce vă bucură cel mai mult atunci când jucați teatru?*

D.D.: Bucuria oamenilor. Mie îmi place meseria asta. Dacă ar fi să o iau de la capăt, aș face-o din nou. Îmi place să fiu pe scenă, iubesc scena, vreau să fiu pe scenă, mă simt bine când lucrez mult. În viața personală – ești tu. Pe scenă, găsești în tine altceva, devii altcineva.

O.B.: *Sunteți și profesoară...*

D.D.: De câțiva ani, la Liceul de Artă, s-a înființat o secție de teatru. Nu m-a tentat niciodată să fac regie dar, încetul cu încetul, mi-a plăcut să-i învăț pe alții. Nu este ca la facultate. Cei care sunt la liceu poate ar dori să devină actori, dar nu vor deveni toți. Sunt 32 într-o clasă. Ce constituie, însă, un câștig pentru generațiile care pot face teatru încă din liceu este această disponibilitate pe care o pot descoperi. Până acum, consideram că școala este un loc destul de rigid, iar personalitatea ți-o formai după. Făcând teatru, eu îi învăț pe copii ăștia să se deschidă, să-și dea drumul, să nu le fie rușine de felul cum sunt. Să fie ei înșiși. Iar disponibilizarea asta interioară este foarte importantă pentru un tânăr.

O.B.: *Și ce le-ați spune celor care ajung să facă teatru?*

D.D.: Să se gândească bine. Să se gândească foarte bine că vor avea de renunțat la multe, dacă vor cu adevărat să facă teatru.

Oana BORȘ

Alexandru DARIE:

„Simțeai publicul – ca pe un animal sălbatic, ca un cal nărăvaș"

Două dintre cele mai bune spectacole din repertoriul Teatrului „Bulandra", ***Unchiul Vanea*** de Anton Pavlovici Cehov (regia Yuri Kordonsky) și ***Anatomie.Titus.Căderea Romei*** de Heiner Müller (regia Alexandru Darie) s-au jucat în perioada **30 martie–3 aprilie,** la invitația organizatorilor **Festivalului primăverii**, pe scena Teatrului Kátona Jozsef din **Budapesta**. Pentru montarea *Anatomie.Titus.Căderea Romei* turneul a continuat, apoi, în Columbia **(6–11 aprilie),** la **Festivalul de Teatru Ibero-american de la Bogota**. Despre acest circuit internațional, despre succesul trupei românești, despre reacțiile publicului și despre diferențele culturale care ne despart am stat de vorbă cu directorul Teatrului „Bulandra", regizorul Alexandru Darie.

Irina Ionescu: *Columbia nu este o destinație neobișnuită nici pentru Teatrul „Bulandra", nici pentru dumneavostră personal.*

Alexandru Darie: Teatrul „Bulandra" s-a aflat la Bogota pentru a treia oară. Prima oară a fost *Teatrul comic*, în regia lui Silviu Purcărete, apoi, în '96, am fost cu *Iulius Caesar* și acum cu *Anatomie.Titus.Căderea Romei.* Deci, e a treia oară. Iar eu, personal, am fost prima dată în '92 cu *Visul unei nopți de vară*, cu Teatrul de Comedie.

I.I.: *Iar la Budapesta?*

A.D.: La Budapesta, la *Festivalul primăverii,* am fost de multe ori, dar anul acesta am fost singura companie care a acoperit secțiunea de teatru a Festivalului. A fost o mare onoare pentru noi, fiindcă sunt foarte, foarte pretențioși. Vorbim de un festival în care cântă London Simphony Orchestra, la care e invitat Zubin Mehta. Numai nume foarte mari. Și ne-am bucurat foarte tare că ne-au pus alături de aceste nume.

I.I.: *Cum v-a primit publicul?*

A.D.: Extraordinar. Dar mai interesant e faptul că reacțiile au fost la poluri opuse. Pozitive amândouă, dar de cu totul alt tip. Dacă la *Unchiul Vanea* se râdea, se aplauda, mult mai bine ca la București...

I.I.: *Ați jucat în limba română?*

A.D.: Da, iar textul a fost subtitrat în maghiară... Se manifestau foarte zgomotos, la *Titus,* la pauză, câțiva au încercat să aplaude și alți spectatori i-au oprit, au avut o senzație de sacralitate într-un fel și abia la sfârșit au izbucnit. Au simțit că textul are o altă rezonanță. Pe când la *Unchiul Vanea* au reacționat în timpul spectacolului. Nu aplaudă ca spectatorii români pentru că nu vor să deranjeze actorii. Maghiarii nu aplaudă decât la sfârșit. Au aplaudat doar de câteva ori la câte o poantă, ceea ce e mare lucru la ei. Asta la *Unchiul Vanea...*

I.I.: *Aplaudă ritmic.*

A.D.: La sfârșit. Așa fac. Aplauzele sacadate, ritmice. E un public deschis, nu sunt așa de crispați... Nu a plecat nimeni la vederea sângelui, cum s-a întâmplat la noi. La Budapesta mă așteptam ca publicul să reacționeze extraordinar, e un

Marian RÂLEA și Cornel SCRIPCARU în *Anatomie. Titus. Căderea Romei* de Heiner Müller.

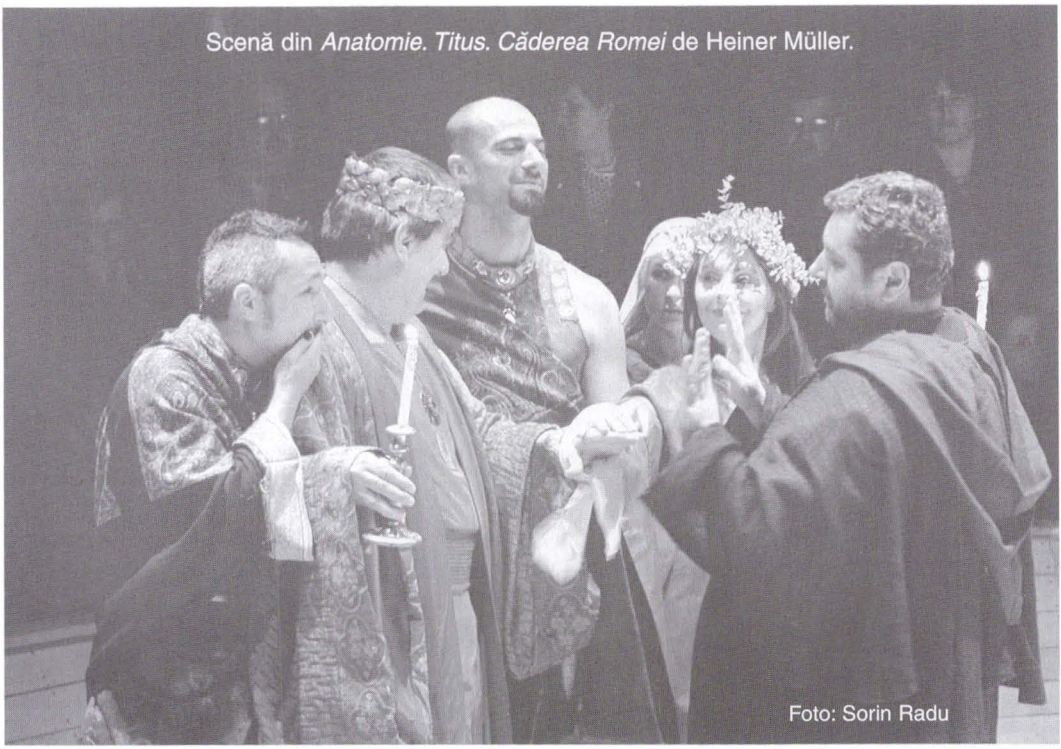
public, superelitist. Dar publicul de la Bogota... E o deschidere culturală... Textul lui Müller, despre care aici unii spun că este prea greu, jucat într-o limbă străină... Am jucat în limba română, cu traducere simultană la cască – o traducere foarte bine făcută judecând după reacțiile publicului. Reacțiile erau ca la corida. Acum râdeau, dacă era un moment mai dur, țipau, tăceau, plângeau – în viața mea nu am văzut asemenea reacții la teatru. La sfârșit, au aruncat cu obiecte personale, în semn de grație, ca la corida. Extraordinar. S-a râs la replici la care nu s-a râs niciodată la București... La Bogota se râdea, și după râs, urma imediat țipăt de spaimă sau tăcere... Așa era totul. Simțeai publicul – ca pe un animal sălbatic, ca pe un cal nărăvaș. Dacă nu le-ar fi plăcut, ar fi plecat, organizatorii ne-au și spus...

I.I.: *Și sunt spectacole care durează mult.*

A.D.: Cam trei ore – *Titus*. La Bogota s-a jucat într-un ritm extraordinar și a durat doar două ore patruzeci și cinci. Douăzeci de minute mai puțin. Să joci așa la 2700 m altitudine... cu măști de oxigen în culise, unor actori chiar li s-a făcut rău după primul spectacol, pentru că nici nu erau obișnuiți, efortul nu era dozat, erau să leșine, mai ales după scenele care implică mult efort fizic. Dar publicul a reacționat extraordinar. N-am mai întâlnit niciodată un public la fel. Poate numai când am fost în Japonia cu *Iulius Caesar*, am avut parte de o reacție asemănătoare. Nu în timpul spectacolului, ei nu scot un sunet în timpul spectacolului, dar la sfârșit – aplauzele care au fost și publicul care a venit la conferința de presă; organizatorii pregătiseră 30 de scaune și au venit 300 de spectatori să pună mâna pe actori, să vadă dacă sunt adevărați. Cu cadouri. Am povestit la vremea respectivă – un spectator ne-a făcut cadou vreo șase lăzi cu fructe, de toate felurile. Noi avem tendința să disprețuim ce nu este european, sau ce vine de foarte departe sau dintr-o fostă colonie. Nu avem dreptate... Și oamenii sunt minunați. Oameni deștepți, am stat de vorbă cu niște fete care erau studente la regie, la actorie – puneau niște întrebări extraordinar de interesante, ne spuneau de ce nu le-au plăcut anumite lucruri sau că altele le-au dat de gândit, ceea ce la noi nu prea se întâmplă. Și colocviile și conferințele de presă arată altfel. Acolo ziariștii dacă nu au ce întreba, nu vin. Au o altă educație. De Budapesta nici nu mai vorbesc. Din punct de vedere cultural, a depășit cu mult Viena... Era plin orașul de afișe, formații care veneau: de la Peter Gabriel în concert, până la Björk, Rolling Stones... La noi, nu vine nimeni, e așa câte o sărbătoare când vin Ibrahim Ferrer, Cesaria Evora sau Jethro Tull, acum la final de carieră. Acolo vine tot ce este mai... în vogă. Rammstein. Programul Festivalului este fabulos. Și Festivalul de primăvară este festivalul orașului... Primarul Budapestei nu a fost ales degeaba a patra oară. Totul e făcut cu grijă, e stimulant pentru creatori...

I.I.: *E obligatoriu să ai oameni cu experiență în organizarea unor proiecte internaționale.*

A.D.: Eu cred că avem și noi. Oameni tineri, care pot fi îndrumați de cei cu experiență – câțiva oameni cu experiență internațională avem. Nu trebuie să fie neapărat critici, pot fi regizori... Important este să se creeze această Instituție, care este un Festival. Un festival național care poate să devină internațional; practic, toate au început așa. Și Lift-ul (The London International Festival of Theatre) tot așa a început, acum vreo douăzeci și ceva de ani. A fost făcut ca să aducă în Anglia teatru din lume pentru că, acum 25 de ani, nu venea picior din afară și nu conta nimic în teatru, în afara englezilor, ei îl aveau pe Shakespeare, pe Laurence



Scenă din *Anatomie. Titus. Căderea Romei* de Heiner Müller.

Foto: Sorin Radu

Olivier... dar festivalul a fost făcut ca să arate că în jurul Angliei mai există și altceva. Teatru de calitate, care e altfel decât teatrul englez.

I.I.: *Întorcându-ne la turneul Teatrului „Bulandra", din comunicatul de presă pe care l-am primit, am aflat că biletele s-au vândut extraordinar de repede...*

A.D.: La Budapesta, biletele s-au vândut cam cu două luni înainte, iar la Bogota, la primul spectacol, am început cu o oră mai târziu din cauza publicului, care nu încăpea în sală unde erau deja trei sute de oameni. Alți o sută stăteau la coadă, au trebuit să-i redistribuie, a fost scandal, mai să se ia la bătaie.

I.I.: *Unde ați jucat? Înțeleg că existau o mulțime de spații în oraș?*

A.D.: Am jucat într-o sală închisă. Trebuie spus că, pe lângă teatrele stabile, care găzduiau spectacole – pentru că au fost peste 300 de montări – organizatorii au creat un spațiu special într-un complex expozițional pe care l-au numit *Ciudad del teatro:* un corp central unde seara, după spectacole, se cânta live, se întâlneau toate trupele, era sărbătoare; în celelalte clădiri din acest complex expozițional au creat 13 teatre, fiecare pe configurația cerută, italiană, arenă ș.a. Nouă ne-au făcut o replică identică a decorului și a sălii de la Grădina Icoanei. Exact la fel. Aveam senzația că suntem acasă. Plus, cabine mobile, dușuri – la *Titus* e o problemă, cu tot sângele și cu tot machiajul din spectacol, până și dușuri au adus într-un spațiu în care nu era apă curentă. Au adus niște cisterne, le-au încălzit. Foarte ingenios făcut totul. Cabine mobile, toalete chimice – absolut tot.

I.I.: *Cât costa un bilet?*

A.D.: Noi am jucat cu cel mai scump bilet din festival – 50.000 de pesos, care înseamnă vreo 15 euros. Categoria asta de bilete era cea mai scumpă din tot Festivalul, e foarte mult pentru ei.

I.I.: *Este cel mai mare festival din America latină?*

A.D.: A devenit cel mai mare festival din lume. Cred că a depășit, în acest moment, și Edinburgh-ul. Au fost 300 de trupe din 90 de țări. Practic, la ora asta, e cel mai mare. Este un festival privat și totul este făcut de ei, nu e ca la Edinburgh sau ca la Avignon, unde există două festivaluri sau două secțiuni *in* și *off*. Aici totul e *in*. Ei selectează absolut tot, trimit selecționeri la festivaluri... Și la noi a fost un selecționer, care a văzut spectacolul la București. Au oameni care merg peste tot. Patru sau cinci selecționeri, oameni importanți în lumea festivalurilor, pe care îi plătesc și care văd tot. Sunt împărțiți pe zone: Europa e acoperită de cineva, America de Nord de altcineva, America de Sud, Asia – au fost de-a lungul timpului spectacole importante și din Asia, anul ăsta a fost un spectacol pe care eu l-am văzut pe *Arte*, acum vreo doi ani. Teatru-dans din Taiwan – extraordinar, se joacă în grâu, toată scena e acoperită cu boabe de grâu. Extraordinar. Cloud Gate Dance Theatre – *Cântecele celor care umblă.* Foarte frumos spectacol. Nouă, pentru că am fost deja de trei ori și am avut succes de fiecare dată, ne-au spus că putem să mergem de aici înainte cu ce vrem noi. În '92 când am fost, aveau un buget de aproximativ șase milioane de dolari. Eu bănuiesc că bugetul s-a triplat în acest moment. Cel puțin. Ca să aduci 300 de trupe din toată lumea...

I.I.: *Câte spectacole ați jucat?*

A.D.: La Bogota, am jucat cinci spectacole în patru zile, cu un matineu; iar la Budapesta am jucat de două ori *Unchiul Vanea* și de două ori *Titus.* Un lucru iarăși foarte important, la Bogota am jucat la concurență – toate spectacolele de la *Ciudad del teatro* începeau la aceeași oră, la opt seara, deci dacă nu le ar fi plăcut, ar fi putut pleca în altă parte.

I.I.: *Ce populație are Bogota?*

A.D.: Nu știu exact, cred că vreo zece milioane.

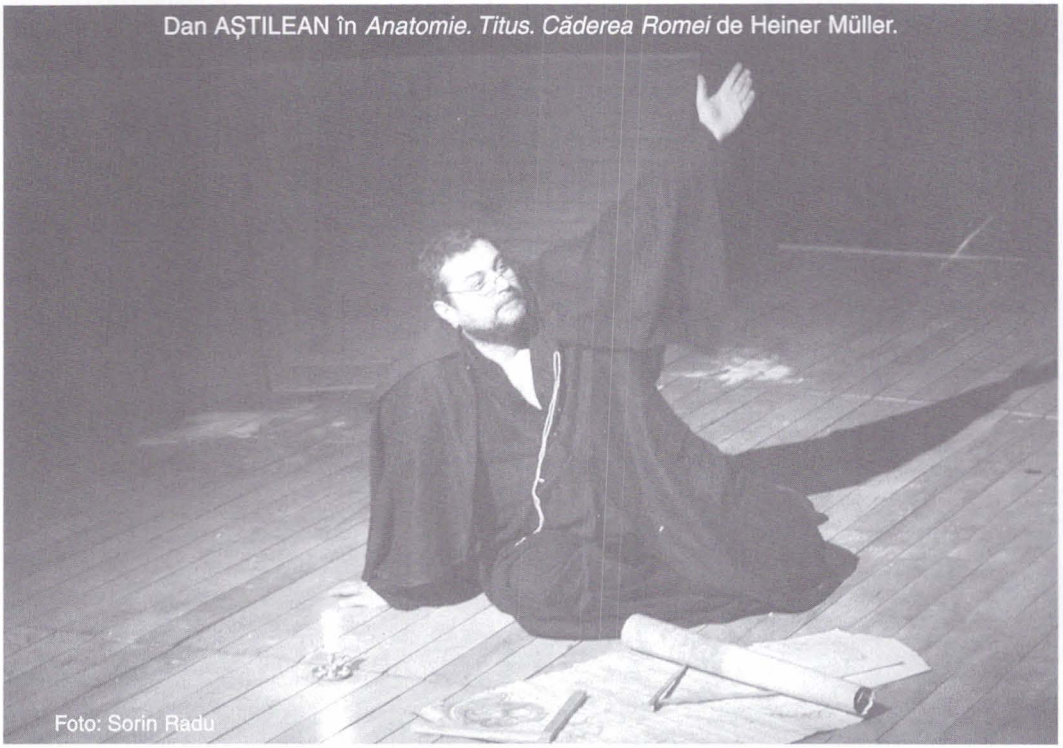
I.I.: *Oricum, înțeleg că festivaulul a devenit și o atracție turistică.*

A.D.: Da, față de ediția trecută, anul ăsta s-au vândut cu 50% mai multe bilete de avion către Bogota. Orașul a crescut extraordinar de mult. Dacă în '92 erau morți pe stradă și se trăgea noaptea cam ca la revoluție, se auzeau mitraliere și eram duși la teatru cu pază militară, acum e un oraș luminos, curat...

I.I: *Schimbarea e politică, în primul rând.*

A.D.: Da, se pare că și primarul și președintele sunt totuși mână de fier și au investit foarte mult. Orașul are 13 universități. Au un respect extraordinar pentru tot ce înseamnă cultură și o mândrie... Radu Amzulescu s-a împrietenit cu un șofer de taxi, care i-a dat o replică extraordinară – „Noi în Columbia am înțeles un lucru: cunoașterea înseamnă putere, cunoașterea înseamnă forță". Un șofer de taxi! Le-a băgat cineva chestia asta în cap... Încă o dată spun, festivalul este un festival privat, din fonduri donate de cetățeni, donate de firme mari, au foarte mulți sponsori. Spre deosebire de București, ei au înțeles că un festival are valoare când tot orașul participă. Au avut unele dintre cele mai mari și mai faimoase teatre de stradă din lume cu spectacole de teatru pirotehnic, trupe serioase, trupe cu cheltuieli mari, nu doi pe catalige care bat într-o tamburină. Cam toate spectacolele se jucau de patru până la zece ori. În ceea ce ne privește, au recunoscut că spectacolul a avut un succes enorm și că ar fi putut să programeze mai mult de cinci reprezentații. Asta a fost. Nici noi nu am fi putut merge mai devreme. Practic, am jucat pînă în ultima zi a Festivalului,

Cornel SCRIPCARU și Horațiu MĂLĂELE în *Unchiul Vanea* de Cehov.


Dan AŞTILEAN în *Anatomie. Titus. Căderea Romei* de Heiner Müller.
Foto: Sorin Radu

jumătate din trupă a zburat direct Budapesta–Londra–Caracas–Bogota. Nu s-ar fi putut altfel.

I.I.: *Ce altceva ați mai avut în program?*

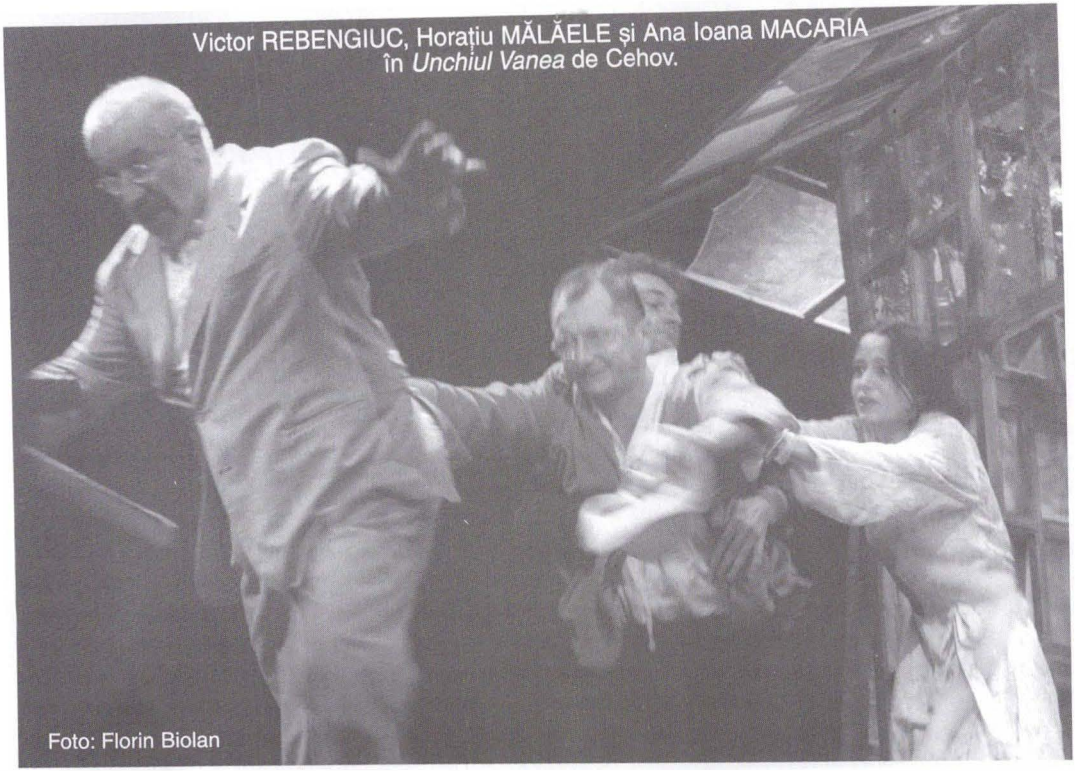
A.D.: Au mai fost colocvii interesante cu studenții de la teatru, am fost invitați să ținem un fel de *master class* cu tineri actori despre cum se creează un personaj – *master class* la care am fost însoțit de Marian Râlea și de Camelia Maxim. Am mai participat la un colocviu despre spațiul scenic. Deci și partea educativă a fost importantă. Se merge pe toate laturile, au avut de toate: teatru pentru copii, teatru de păpuși, teatru-dans, trupe din Slovenia, Statele Unite, Spania – cu foarte multe lucruri, pentru că anul acesta Spania a fost invitată de onoare, Germania, foarte interesant program, teatre din Vilnius, Ljubljana, Croația, Italia – The Resistance Dance Factory cu *Water Wall* un spectacol jucat cu totul pe apă. Foarte multe lucruri interesante și îmi pare rău că noi nu am apucat să vedem alte spectacole. Având o trupă redusă la minimum – 35 de oameni – trebuia să facem toți de toate. Costurile au fost imense, 90% au acoperit ei: bilete de avion, hotel de cinci stele. A fost foarte frumos și foarte interesant.

I.I.: *Ce tradiție are festivalul?*

A.D.: Au 18 ani de organizare, asta a fost ediția a IX-a, pentru că are loc o dată la doi ani. Au o logistică foarte bine pusă la punct.

I.I.: *La Budapesta cum ați fost selecționați?*

A.D.: Gábor Zsambeki, directorul de la „Katona", a văzut spectacolul, a vorbit cu directorul Festivalului de primăvară și, împreună, au trimis un cronicar cunoscut de la ei, care a scris și a recomandat spectacolele.



Victor REBENGIUC, Horațiu MĂLĂELE și Ana Ioana MACARIA în *Unchiul Vanea* de Cehov.

Foto: Florin Biolan

I.I.: *Deci, chiar dacă nu mergeați prima oară, ei au selectat totuși spectacoulul, nu v-au invitat pur și simplu.*

A.D.: Toți fac așa. Foarte rar, chiar dacă ai mai fost, obții să le trimiți doar caseta. Ei cheltuiesc niște bani și trimit un selecționer. E o garanție. Nu e același lucru dacă trimiți doar caseta, chiar dacă în cele din urmă tot ești invitat. Se pare că noi vom merge la anul cu *Titus* în Mexic, pentru că am fost văzuți la Bogota, și am mai primit o invitație și la un festival din Coreea de Sud, cu care suntem încă în discuții. Un festival de mici dimensiuni, după câte îmi dau seama din programul lor, un festival încă la început.

I.I.: *Dar rețeaua funcționează.*

A.D.: Sigur că da. Au fost la Bogota și au văzut. Apoi, toți directorii marilor festivaluri se întâlnesc anual la Geneva. Eli Malka – directorul Festivalului UTE – mi-a spus că au făcut un fel de asociație a marilor festivaluri de teatru din lume. Se întâlnesc la Geneva o dată pe an și acolo schimbă impresii despre spectacole văzute sau despre care au auzit de la selecționerii lor că ar merita să fie văzute. Așa se explică. Sunt oameni care se învârt în lumea festivalurilor, care cu asta se ocupă, din asta trăiesc. Lucrează pentru mai multe festivaluri, nu numai pentru unul singur.

I.I.: *După festivalurile organizate la noi, ați avut prilejul să dezvoltați alte proiecte internaționale?*

A.D.: Nu. După *1794*, la Festivalul de la Sibiu, a venit o doamnă și ne-a spus că reprezintă un festival din Polonia și că ar fi onorată să participăm ș.a... după care nu am mai primit nici o veste. Poate o să se întâmple anul ăsta...

12 mai 2004

Irina IONESCU

Mihai BICA:

„Să nu omorâm miracolul!"

MIHAI BICA s-a născut pe 10 decembrie 1963, la Teregova, Caraș-Severin. A absolvit Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale" din București, secția *Actorie*, la clasa prof. Olga Tudorache, în 1988.

Teatrografie: În perioada 1988–2000, actor al Teatrului „Radu Stanca" din Sibiu, pe scena căruia a jucat: *Astrov* din ***Unchiul Vanea*** de A.P. Cehov, *Cain* din ***Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*** de Horia Lovinescu, *Marchizul* din ***Feudalul*** de C. Goldoni, *Dick Norman* din ***Invazia*** de Tudor Popescu, *Profesorul de filosofie, Cleonte* din ***Burghezul gentilom*** de Molière, *Oberon, Tezeu, Gutuie* din ***Visul unei nopți de vară*** de W. Shakespeare, *Feretrofobul* din ***Porunca a 7-a*** de Dario Fo, *Actorul* din ***Arta comediei*** de E. de Fillipo, *Șeful* din ***Stress*** de Mircea Radu Iacoban, *Potiekalnikov* din ***Sinucigașul*** de Nikolai Erdman, *Vulpașin* din ***Domnișoara Nastasia*** de G.M. Zamfirescu *(Premiul Presei* la Festivalul Dramaturgiei Românești, Timișoara, 1995), *Robert Ferăstrău* din ***Opera de trei parale*** de B. Brecht, *Baronul* din ***Azilul de noapte*** de M. Gorki, *Don Quijote* din ***Don Quijote*** după M. de Cervantes, *Iago* din ***Othello*** de W. Shakespeare, *Don Mortes* din ***Dona Juana*** de Radu Stanca, *Jerry, Peter* din ***Zoo-story*** de E. Albee, *Negleduș* din ***Vânzătorul de umbre se grăbește la Roma*** de Adam Puslojic, *Dobromir* din ***Vinerea verde*** de D.R. Popescu, ***20 de minute cu îngerul*** de Vampilov.

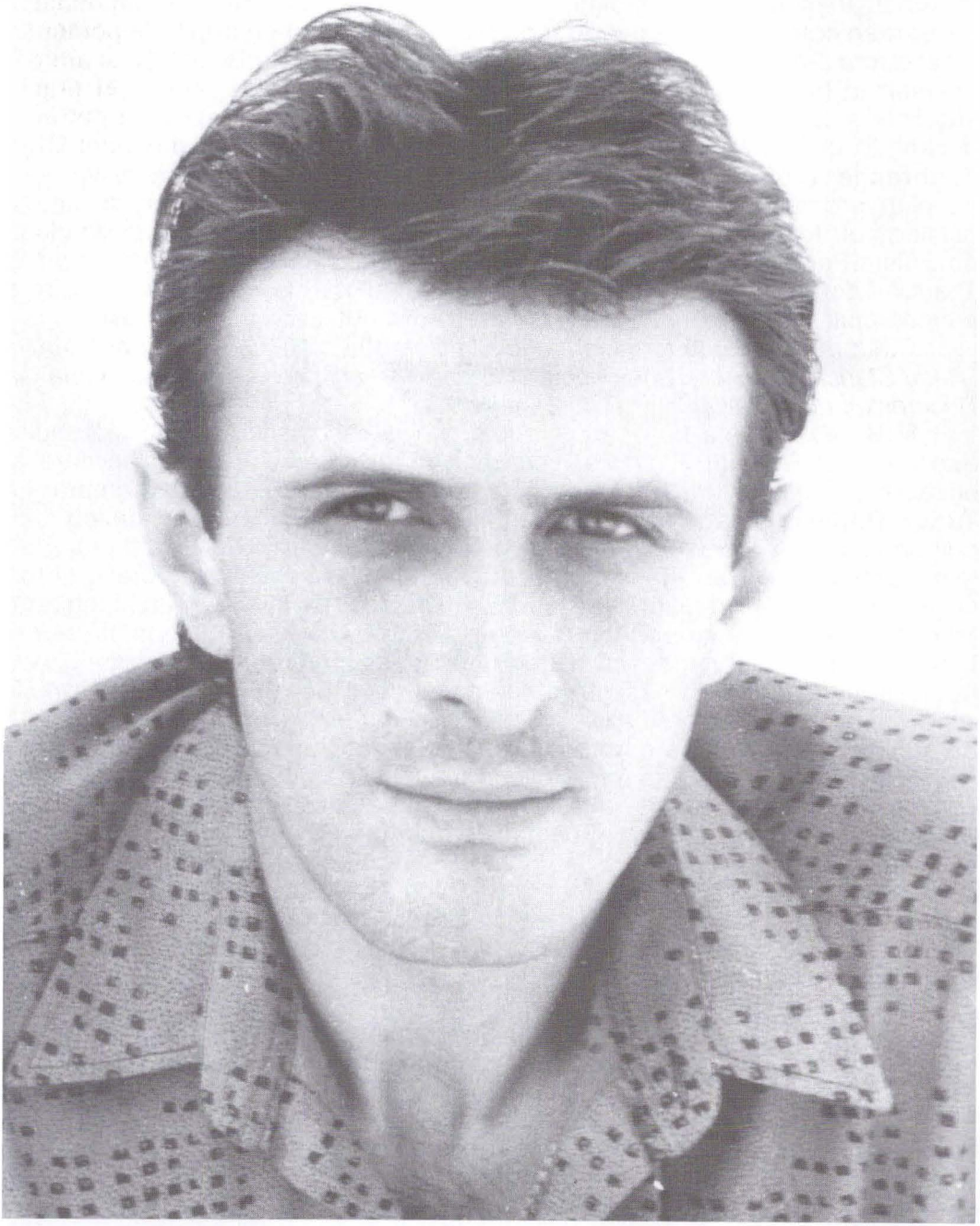
Din anul 2000, joacă la Teatrul Mic din București: *Miguel* din ***Cimitirul păsărilor*** de Antonio Gala. Din 2002, este actor al Teatrului „Sică Alexandrescu" din Brașov, unde joacă: *Pierre* din ***Dineu cu proști*** de Francis Veber, regia Șerban Puiu, *Chiriac* din ***O noapte furtunoasă*** de I.L. Caragiale, regia Mircea Cornișteanu, *Puck* din ***Visul unei nopți de vară*** de W. Shakespeare, regia Dominic Dembinski.

La Teatrul Național Radiofonic: *Elihu* din ***Bunul și dreptul Iov*** după Cartea lui Iov - Vechiul Testament, *Alexandru Don* din ***Lacrimi de sânge*** de Costin Manoliu (Premiul UNITER pentru cel mai bun spectacol radiofonic al anului 2002), *Ducele de Albany* din ***Regele Lear*** de W. Shakespeare, *Zosim Oancea* din ***Icoana unei vieți*** și ***Credință și ctitorie***, *Tatăl* din ***Lena Constante: Procesul trădaților*** – regia Gavriil Pinte și *Șeful* din ***Barca e plină*** de Iosif Naghiu, *Dinu* din ***Bolero la miezul nopții*** de Costin Manoliu – regia Marius Oltean.

Filmografie selectivă: *Titi* din ***Dragoste și apă caldă,*** regia Dan Mironescu; *Mitrică* din ***Aurul alb***, regia Ovidiu Drăgănescu; *Recepționerul* din ***Harababura***, regia Geo Saizescu; *Mitru* din ***O vară cu Mara,*** regia George Cornea; *Soldatul* din ***E pericoloso sporgersi***, regia Nae Caranfil; *Boierul* din ***Prinși în plasă,*** regia Bogdan Drăgulescu; *Dimitrios* din ***Ich heisse Iphigenie***, regia Gabriela Danalli; *Un nuntaș* din ***Raport despre starea națiunii***, regia Ion Cărmăzan.

Costin Manoliu: *În ce măsură locul în care ați copilărit, familia, au marcat, au influențat devenirea dumneavoastră ulterioară?*

Mihai Bica: Eu am văzut lumina zilei la Teregova, o localitate situată între Caransebeș și Herculane, într-o zonă de munte, în apropiere de Munții Semenicului. Am crescut în plină natură, într-o familie frumoasă, alături de oameni care au suferit foarte mult, mai ales în primii ani ai dictaturii comuniste, când n-a existat familie care să nu aibă pe cineva arestat sau ucis. Cred că purtăm permanent înlăuntrul nostru copilăria.



C.M.: *Cum și-a descoperit Mihai Bica vocația pentru actorie?*

M.B.: Aș minți dacă aș spune că mi-am dorit de mic copil să devin actor. Cu mulți ani în urmă, pe când aveam 17 ani și eram elev la Liceul de chimie industrială „AZUR" din Timișoara, secția electrotehnică, a venit un actor al Teatrului Național din Timișoara, Mircea Belu, ca să facă un spectacol cu noi. Am fost distribuit în acel spectacol. Mircea Belu mi-a inoculat bucuria teatrului. Îi mulțumesc. Vladimir Jurăscu este un alt actor al Naționalului timișorean care m-a îndrumat. Atât de mult am fost lovit de aripa Melpomenei, încât acum n-aș putea să fac altceva. În 1982, am venit la București și am dat examen la Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică. Am picat primul sub linie și am fost foarte mâhnit. În 1983, am reușit și, după anul petrecut în armată la Brazi – Prahova, am devenit unul dintre „copiii" doamnei **Olga Tudorache,** profesoara noastră. Pentru mine a fost o întâlnire decisivă, atât pe plan profesional, cât și afectiv. În răstimpul celor patru ani de studii, asistenți au fost Florian Pittiș și Florin Zamfirescu. I-am avut colegi de clasă pe Emilia Popescu, Cecilia Bârbora, Raluca Penu, Mălina Petre (directoarea Teatrului din Reșița), Doru Fârte, Emil Șerban și Marius Rogojinschi – care a condus mult timp Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoșani.

C.M.: *Imediat după terminarea facultății, în 1988, ați ajuns actor al teatrului „Radu Stanca" din Sibiu, unde ați jucat timp de 12 ani. A nu juca pe o scenă din București e un handicap?*

M.B.: Experiența nu poate fi dobândită decât descifrând cât mai multe „partituri". La început e bine să joci mult și să mergi într-un loc în care ai această posiblitate. În 1988, la Sibiu, directorul teatrului era dramaturgul **Tudor Popescu,** care a fost ca un părinte pentru mine. Dumnezeu să-l odihnească! Am lucrat în primii mei ani de teatru cu Silviu Purcărete, Dan Micu, Iulian Vișa, Dan Alecsandrescu, Goange Marinescu, cu profesorul Ion Cojar, cu mulți alți regizori. Am cunoscut oameni de litere: Ana Blandiana, Mircea Dinescu, Anghel Dumbrăveanu, Mircea Ivănescu, Radomir Andric, Mircea Tomuș, D. R. Popescu, Gheorghe Pârja... împreună cu poetul Adam Puslojic din Serbia, am născut un spectacol după poezia lui: ***Vânzătorul de umbre se grăbește la Roma***, în regia lui Horațiu Mihaiu. Grație lui Adam, care a crescut sub aripa ocrotitoare a lui Nichita Stănescu, am simțit starea de poezie. Mi-e dor de Adam Puslojic. Dacă faci cu dragoste ceea ce faci, nici nu mai contează locul. Aș da doar exemplul Craiovei, care a fost atâția ani „capitala teatrului românesc". Spectacole bune nu se fac doar în București, ci în multe alte teatre din țară.

C.M.: *Ați fost directorul Teatrului „Radu Stanca" din Sibiu în perioada 1993–2000. De ani de zile se vorbește despre o lege care să reglementeze funcționarea teatrelor. Care e părerea dumnevoastră despre o eventuală reformă în domeniul instituțiilor de spectacol?*

M.B.: Teatrele trebuie subvenționate de la buget, din banii publici. A spus-o și Silviu Purcărete, care știe foarte bine situația din Franța și cât de greu poate supraviețui un teatru particular. În urmă cu aproape o sută de ani, Alexandru Davila, după ce a fost directorul Teatrului Național din București, a luat cei mai buni actori de la Național și a înființat Compania „Davila". A rezistat un singur an. Ar trebui să existe o reglementare astfel încât un teatru să nu depindă de bunăvoința unor consilieri municipali. În orașele în care există teatre, ele trebuie să rămână, să fie susținute financiar, pentru că

Mihai BICA și Viorica Geantă CHELBEA în *Dineu cu proști* de Francisc Veber. Regia: Puiu Șerban. Teatrul „Sică Alexandrescu" – Brașov.

dispariția unui teatru nu înseamnă că locul va rămâne gol. El va fi umplut de subcultură, de prostul gust. Orașele care nu au teatre și chiar și cele în care există teatre ar trebui să aloce fonduri care să permită invitarea unor spectacole bune ale teatrelor din zona lor și a celor mai bune spectacole din București. Printr-o altă lege a sponsorizării, la București și în celelalte orașe mari, trebuie încurajată apariția teatrelor independente, cu săli mici, care să găzduiască proiectele unor companii particulare, ale unor regizori, ale unor actori. Chiar Ministerul Culturii și primăriile ar putea acorda anual fonduri pentru astfel de proiecte. Oferta de spectacole s-ar diversifica și ar avea de câștigat atât publicul cât și oamenii de teatru.

C.M.: *Care trebuie să fie relația dintre actor și instituția teatrală?*

M.B.: În funcție de necesitățile unei trupe, pot coexista toate formele de colaborare între un actor și un teatru. Dacă un teatru angajează un actor foarte bun, cred că are tot interesul să-i facă un contract pe o perioadă cât mai lungă. Dacă solicită un actor pentru un rol anume, poate să-i facă un contract pe o perioadă determinată sau să îl plătească pentru fiecare reprezentație. În anul 2000, imediat după ce am plecat de la Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu, am început colaborarea cu Teatrul Mic din București, unde am avut bucuria să mă întâlnesc pe scenă cu doamna Olga Tudorache, profesoara mea, cu Mitică Popescu, Dan Condurache, Adriana Șchiopu și Angela Munteanu, în spectacolul cu piesa ***Cimitirul păsărilor*** de Antonio Gala, care continuă să se joace după mai bine de patru ani de la premieră. Sunt plătit pentru fiecare reprezentație în parte. Au fost perioade în care spectacolul a fost programat foarte des, în care am făcut turnee în aproape toate orașele mari cu impresarul Anghel Stoian, dar și perioade în care teatrul a fost în renovare sau perioade de vacanță, așa că fiecare formă de colaborare are avantajele și dezavantajele ei.

C.M.: *În ce măsură jocul dumneavoastră este influențat de reacțiile publicului?*

M.B.: Sunt foarte importante reacțiile publicului. Nu se poate teatru fără public. Doar împreună cu spectatorul poți „zbura". Se întâmplă uneori lucruri bizare în această relație actor–spectator. Jucam la Reșița ***Cimitirul păsărilor*** și am avut surpriza ca un spectator să urce pe scenă în timpul spectacolului. S-a îndreptat către cele două sfeșnice din fundal, a stins lumânările, apoi s-a întors și a coborât. Probabil și-a imaginat că flăcările ar putea aprinde decorul. Vă dați seama ce a fost în sufletul nostru...

C.M.: *Pregătirea unui rol vă influențează comportamentul dinafara scenei?*

M.B.: Încerc să mă comport cât mai normal în afara scenei. Căutările lăuntrice sunt aproape permanente în perioada repetițiilor și cred că-mi influențează comportametul. Din fericire, am o soție foarte înțelegătoare.

C.M.: *Există anumite teme, anumite subiecte spre care ar trebui să se îndrepte cu predilecție oamenii de teatru pentru a capta un public mai larg?*

M.B.: Eu nu cred în rețete. Tot ce se întâmplă într-o societate la un moment dat influențează lumea teatrului, dar nu putem spune că doar anumite texte ar trebui jucate sau doar anumite teme și anumite subiecte ar interesa acum publicul. Un spectacol bun spune ceva tuturor categoriilor sociale. Nu cred în spectacolele făcute doar pentru o anumită categorie de oameni.

C.M.: *Anul acesta au loc alegeri locale, parlamentare și prezidențiale. La alegerile din 1996, la cele din 2000, mulți artiști și-au manifestat deschis opțiunea pentru un partid, pentru unul sau altul dintre candidați. Ca persoană publică, un actor are datoria de a avea o atitudine politică explicită?*

M.B.: Fiecare e liber să acționeze așa cum crede de cuviință. Eu prefer să stau în afara politicii. Dacă alți colegi de ai mei vor să se implice politic, să susțină un partid sau un politician, n-au decât să o facă. Nici nu-i condamn, nici nu-i aplaud.

C.M.: *Ce atmosferă ați găsit la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov, unde ați fost angajat în anul 2002, în urma unui concurs?*

M.B.: După ce am avut șansa să stau pe aceeași scândură cu **Olga Tudorache** la Teatrul Mic, cu **Ștefan Iordache** la Teatrul Național din București, timp de câteva luni în timpul repetițiilor la spectacolul ***Omul de la Mancha***, în primul meu spectacol la teatrul din Brașov – ***Dineu cu proști*** – am avut bucuria de a întâlni un alt mare actor, pe **Costache Babii.** Apoi și pe **Mircea Andreescu** în ***O noapte furtunoasă.*** În lucrul cu actorii mari te încearcă sentimente puternice. Am fost impresionat de calitatea lor umană. Nu s-a pierdut sentimentul de iubire în branșa noastră. Desigur, mai avem și vanități, dar trecem peste ele. Teatrul din Brașov are o trupă bună, care poate mai mult. Sunt mulți actori tineri. Directorul teatrului, regizorul Claudiu Goga, a impus un program repertorial echilibrat. La Brașov nu se joacă decât texte bune.

C.M.: *Se poate vorbi despre diferențe de mentalitate între generațiile de actori?*

M.B.: Nu cred în divorțul dintre generații. Pe lumea asta există sau nu există comunicare. În teatru, comunicarea nu depinde de vârstă, ci de caracter, talent și profesionalism. Acum lucrăm la ***Visul unui nopți de vară*** de Shakespeare, în regia lui Dominic Dembinski, un director de scenă așa cum orice actor își dorește: bine pregătit, cu o viziune clară asupra spectacolului, totodată deschis la orice propunere care e în favoarea montării. Eu sunt *Puck.* Cred că ***Visul unei nopți de vară***, așa cum l-a gândit Dominic Dembinski, va fi un spectacol important.

C.M.: *Ce sens are teatrul în lumea de azi pentru Mihai Bica?*

M.B.: Nu sunt cuvinte suficiente pentru a răspunde la această întrebare. Oare care e menirea teatrului când răul a devenit obișnuință?... Să încercăm să înnobilăm sufletele și spiritele semenilor noștri. Pentru mine, iubirea și libertatea sunt cele mai importante dominante umane. Sunt date divine. De ce să nu fie și teatrul un spațiu al iubirii și al libertății?... Bucuria întâlnirii cu spectatorul înseamnă foarte mult pentru mine. Dacă energiile mele au ajuns la el, dacă energiile lui au ajuns la mine, dacă noi am comunicat pentru câteva clipe, mă pot considera un om fericit.

C.M.: *Pentru spectator, teatrul poate fi o evadare dintr-o viață care curge banal. Unui om care trăiește în interiorul spectacolului, ce îi dă teatrul?*

M.B.: Fiecare personaj îți creează zeci și zeci de probleme. Dinafară, teatrul e văzut de foarte mulți ca fiind ceva ușor. Doar un actor știe câtă durere e câteodată în sufletul lui. Totuși, noi, cei care facem teatru, avem o șansă. De multe ori ceea ce nu se rezolvă în viața noastră firească, acolo pe scenă se rezolvă. Cum reușește o ficțiune să fie atât de reală?... Teatrul este un miracol. Să nu omorâm miracolul!

Costin MANOLIU

ANIVERSĂRI

Centenar

Ionuț NICULESCU

Elvira Godeanu

Am în față fotografii vechi, din spectacole memorabile, cu Tony Bulandra și Marioara Voiculescu, Leonard și Florica Florescu, George Vraca și Elvira Godeanu... Actori care, prin frumusețea și puritatea jocului scenic, au legănat visele de artă ale multor generații.

În acest album romantic, să privim chipul **Elvirei Godeanu (1904–1991),** actriță a Teatrului Național din București timp de peste patru decenii. Fata nevoiașă din Târgu Jiu, ajunsă la Conservatorul Dramatic cu zestrea de frumusețe și de cuviință din Oltenia natală, era sârguincioasă, ascultându-și maestrul, pe Constantin I. Nottara, care o destinase rolurilor de grație și de ținută („amorează", cum spunea Meșterul!). Dar armonia trăsăturilor, zvelțețea mișcărilor, vocea feminină, caldă, ușoara melancolie a rostirii au pregătit-o, în timp, și pentru partiturile de vibrație tragică.

Actrița nu a rămas o simplă „stea", impresionând prin darurile naturii, ci a devenit o apreciată prezență în rolurile de compoziție. Au fost nenumărate: în *Omul cu masca* după Marlowe; Frosa, din comedia *Idolul și Ion Anapoda* de G.M. Zamfirescu; Ergi, alături de George Calboreanu, impetuosul Avram Iancu din drama lui Lucian Blaga; cu partenerul ei de glorie, George Vraca, în *Troilus și Cresida* de Shakespeare, tulburătoarea Mașa din *Trei surori* cehoviene...

Generația sa, ucenicind la profesorii C.I. Nottara, Maria Filloti, Ion Manolescu, Lucia Sturdza Bulandra, N. Soreanu, Ion Livescu, numără pe Eugenia Zaharia, Al. Finți, Maria Mohor, Vasile Crețoiu, Willy Ronea, actori pregătiți pentru o gamă întinsă de roluri.

Și Elvira Godeanu s-a integrat disciplinei generale. O seară jucând cu Ion Fintești în *Avarul,* altă seară alături de Aura Buzescu, Valeriu Valentineanu, George Vraca în *Marșul nupțial,* frumoasa Elena din drama *Casandra* de Nicolae Iorga, dar și vaporoasa Nina din comedia lui Tudor Mușatescu *...escu.* Alături de Nicolae Bălțățeanu, Mihai Popescu, A. Pop Marțian, realiza cupluri scenice ideale prin tinerețe, candoare, farmec, dar era și Joița din *Scrisoarea pierdută*, alături de Iancu Brezeanu.

La deplina maturitate, lecția ei de teatru a mai însemnat lirismul tragic al Doamnei Maria din *Apus de soare.* Temperamentul clocotitor al lui George Calboreanu și finețea de frescă voievodală a Elvirei Godeanu stăruie în amintirea tuturor.

Anume pentru această evocare, am ales din multele întâmplări de teatru – încredințate mai acum două decenii, în lungi discuții – vegheate de soțul său, marele inginer Emil Prager, una de tulburătoare emoție.

Coton Studio

Prin 1948, se repeta la Național drama *Michelangelo* de Al. Kirițescu. Figurație multă. La repetiția cu machiaj, un figurant din mulțimea care amenința personajul Elvirei Godeanu, a înspăimântat-o prin expresivitatea figurii. Un machiaj, o mimică de mare actor. A trebuit să întrerupă repetiția. Certat de regizor, la repetiția următoare, figurantul, în hainele ponosite ale rolului (actrița noastră aflase că se machia singur) i-a oferit, cu rară distincție o floare. Un gentleman în zdrențe! Actrița i-a spus băiatului: „Probabil vei deveni un mare actor!" Nu s-a înșelat. A fost...Toma Caragiu!

În ceea ce o privește, a fost o adevărată „cucoană", așa cum li se spunea în Bucureștiul vechi doamnelor a căror prezență personifica noblețea. Din umila casă părintească, în saloanele Capitalei aristocrate. Un drum balzacian.

Elvira GODEANU în *Vizita bătrânei doamne* de Dürrenmatt.

Ion CAZABAN

75 de ani

Ion Popescu-Udrişte

Scenograful Ion Popescu-Udrişte s-a născut la 12 iulie 1929, în comuna Vlădila (Olt). A urmat studiile de specialitate la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu" din Bucureşti, sub îndrumarea profesorilor W. Siegfried şi Toni Gheorghiu. Anul de absolvire, 1956, este şi anul debutului său la Teatrul din Bacău, unde realizează scenografia piesei *Cei care caută fericirea* de dramaturgul bulgar Orlin Vasiliev. În aproape cinci decenii de activitate, Ion Popescu-Udrişte a colaborat la un număr considerabil de montări pe scenele din Bucureşti, Botoşani, Constanţa, Craiova, Galaţi, Oradea, Piatra Neamţ, Piteşti. Numele său devine cunoscut la Teatrul Naţional din Craiova, prin decorurile concepute pentru regizorii: Dinu Cernescu – *Gâlcevile din Chioggia* de Carlo Goldoni, 1958 şi *Bravul soldat Švejk*, după J. Hašek, 1959; Vlad Mugur – *Pygmalion* de G.B. Shaw, 1959. Venit în Capitală, va lucra împreună cu regizorul David Esrig câteva spectacole memorabile din repertoriul Teatrului de Comedie: *Umbra* de E. Svarţ, 1963; *Troilus şi Cresida* de Shakespeare, 1965; *Capul de răţoi* de G. Ciprian, 1966. Dar şi la „Bulandra": *Nepotul lui Rameau* de Diderot, 1968; la Constanţa: *Vilegiatura* de Goldoni, 1969; la Naţionalul bucureştean: *Trei gemeni veneţieni* de Collalto, 1973; peste hotare, la Haiffa (Israel): *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale, 1969. Este scenograful unora dintre principalii noştri regizori, deja afirmaţi, ca Radu Penciulescu, Lucian Giurchescu *(Mutter Courage* de Brecht, 1972; *Trei surori* de Cehov, 1975; *Plicul* de L. Rebreanu, 1976; *Cercul de cretă caucazian*, 1977; *Livada de vişini* de Cehov, 1979), Sanda Manu *(Vizita bătrânei doamne* de Dürrenmatt, 1964; *Crimă şi pedeapsă*, după Dostoievski, 1970; *Romulus cel Mare* de Dürrenmatt, 1977),George Teodorescu (*Săptămâna patimilor* de Paul Anghel, 1971) sau în plină afirmare, ca Andrei Şerban (*Arden din Feversham*, 1966), Florin Fătulescu (*Există nervi* de Marin Sorescu, 1981), Alexandru Colpacci (*Arma secretă a lui Arhimede* de Dumitru Solomon, prima versiune, 1981), Grigore Gonţa (a doua versiune a aceleiaşi piese; *Avea două pistoale cu ochi albi şi negri* de Dario Fo, 1985; *Contrabasul* de P. Süskind, 1987; *Regele Ioan* de Shakespeare, 1988), Alexandru Dabija (*Doi tineri din Verona* de Shakespeare, 1983). Experienţa şi concepţia sa teatrală le va transmite, ca profesor. mai multor promoţii de studenţi la Institutul de Arte Plastice.

Scenografia lui Ion Popescu-Udrişte este una continuu activă în elaborarea imaginilor spectacolului, considerate proces dialectic revelator, al cărui element nodal, efervescent, va fi mereu actorul. Decorul trebuie evaluat în relaţie cu exigenţele modalităţii de joc. Preconizate de Esrig, acţiunile-semne îşi aflau spaţiul adecvat şi reperele vizuale necesare. Propunerile scenografului susţin, de obicei, expresivitatea pregnantă şi vitalitatea interpretării. Nu o dată, Ion Popescu-Udrişte a arătat un interes aparte pentru cinetica decorului şi mişcarea sa proteică. Un sistem de oglinzi articulate, din când în când mişcătoare, vor multiplica la infinit imaginea unui moment scenic de o excepţională densitate – dilatarea spaţiului coincide tulburător cu aceea, convenţională, a timpului în spectacol (*Nepotul lui Rameau*). Scenograful poate sublinia, în comic sau în tragic, comportamentul personajelor, raportat la o realitate înconjurătoare sau la visurile şi veleităţile lor. Printr-o utilizare diferenţiată a planurilor scenei şi adoptarea unui joc de umbre pe un ecran mobil, reprezentaţia se polarizează semnificativ între aproape şi departe, tangibil şi intangibil, delimitându-se adevărul de iluzie (*Vilegiatura*). Glisarea unor elemente figurative – provenite din miniaturi medievale – indică locurile de joc şi totodată stabileşte o anumită corespondenţă între „maşinăria" scenografică şi maşinaţiile venale ale intrigii (*Troilus şi Cresida*). Câteva mici platforme cu personaje în acţiune, alunecând cu viteze diferite, după conţinutul tablourilor dramatice, pot accentua aspectul ludic al montării (*Plicul*).

Elementele mobile se integrau acţiunii, se supuneau sau se impuneau ei, erau convergente într-o imagine scenică, uneori metaforică sau hiperbolică. Soluţia de decor – valorificând convenţia teatrală – participă la dezvoltarea jocului actoricesc, la clarificarea unor aluzii, analogii, conotaţii.

Ion PARHON

FESTIVALURI

Comedia românească în festival

Între cele două extreme, vocile care întreabă cu tâlc „Unde ne sunt comediografii de altădată ?“ și cele care, dimpotrivă, susțin că sertarele „gem“ de piese contemporane neluate în seamă de regizori, cea de-a doua ediție a **Festivalului comediei românești** a oferit un răspuns în bună parte edificator pentru adevărul din acest spațiu al teatrului nostru. Organizat de **Teatrul de Comedie** împreună cu **Ministerul Culturii și Cultelor**, în perioada **17–24 aprilie a.c.,** maratonul artistic menit să ne aducă surâsul pe buze într-un moment electoral dominat de zâmbete „de carton“ s-a deschis printr-o premieră românească și mondială cu ***Poker*** de Adrian Lustig, prezentată de scena-gazdă, în regia lui Alexandru Tocilescu. Hazul vine din iscusința regizorului-histrion (cel care a contribuit efectiv la promovarea unor texte de Tudor Popescu, Băieșu, Mihai Ispirescu, Dumitru Dinulescu ș.a.) și din incisivitatea panoramării mizeriilor tranziției și a chipurilor corupților, fără ca faptul să coincidă cu un spectacol de referință al comediei noastre, ci mai degrabă redeschizând interesul și bucuria publicului pentru satira politică. Două texte de Dumitru Solomon, ***Superba, nevăzuta cămilă,*** montat de actorul-regizor Liviu Manoliu la Naționalul ieșean, și ***Zăpezile de altădată,*** în regia lui Mircea Cornișteanu, datorat Teatrului dramatic „Fani Tardini“ din Galați, primul încă antrenant, celălalt minat parcă de o „oboseală“ ce i-a obstrucționat drumul către public, readuc în atenție filoanele filosofic, etic și liric din opera dramaturgului nu de mult plecat dintre noi și atât de adânc implicat în soarta teatrului și a piesei românești. O pată de culoare a constituit-o montarea surprinzătoare prin imaginație, vervă comică și nu numai comică, tinerețea de spirit dezvăluită în chip contagios în dialogul dintre scenă și spectatori, din spectacolul Teatrului „Nottara“ cu piesa ***Înșir'te mărgărite,*** de Victor Eftimiu, în regia lui Alexandru Dabija, în timp ce pe scena Naționalului bucureștean publicului i s-a oferit șansa reîntâlnirii cu câțiva „societari de onoare“ în spectacolul cu ***Ultima oră,*** de Mihail Sebastian, semnat de Anca Ovanez-Doroșenco. Comedia contemporană a revenit pe scena festivalului prin două montări distincte ca țesătură ideatică și tonalitate, prima, cu titlul ***De ce fierbe copilul în mămăligă,*** de Aglaya Veterany**,** în regia controversatului Radu Afrim, adusă în festival de Teatrul „Odeon“**,** ca o mostră de „umor negru“ și primită cu entuziasm de publicul numeros, care a aplaudat la scenă deschisă unele performanțe interpretative semnate de Antoaneta Zaharia și Adriana Trandafir, iar cea de-a doua cu ***Ultima haltă în paradis,*** de Valentin Nicolau, deslușită scenic de regizorul Andrei Mihalache împreună cu colectivul artistic de la Teatrul de Nord din Satu Mare. Momentul de vârf de pe agenda festivalului, dintre producțiile selecționate de juriul alcătuit din criticii Alice Georgescu, Cristina Modreanu și subsemnatul**,** l-a constituit spectacolul Teatrului Maghiar din Cluj-Napoca, în regia lui Tompa Gabor**,** cu ***Jacques sau supunerea,*** performant atât prin clarviziunea montării, cât și prin profesionalismul manifest al interpreților, în timp ce la Theatrum Mundi, publicul a putut urmări un alt text de Eugen Ionescu, ***Pietonul și furia***, în regia lui Alexander Hausvater.

Foto: FLORIN BIOLAN

Constantin COTIMANIS și Emilia DOBRIN în *Înșir'te mărgărite* de Victor Eftimiu.

Crina MUREȘAN și Dorina CHIRIAC în *Oase pentru Otto* de Lia Bugnar.

Credem că nu greșim cu nimic, însă, dacă vom afirma că izvorul principal al surprizelor plăcute și al bunei dispoziții create de acest festival, inaugurat cu fanfară, caleașcă trasă de un cal alb și personaje în costume de epocă, s-a ivit la Studioul cel nou reamenajat al Teatrului de Comedie. Fie recitalul cunoscutului actor craiovean Ilie Gheorghe, prezentat sub egida Teatrului „Sică Alexandrescu" din Brașov, cu titlul incitant ***Oratorul pisicilor turbate,*** în care suculența textelor lui Caragiale se îngemănează cu umorul involuntar al parlamentarilor noștri de astăzi, fie cele două spectacole „de cameră", de un farmec promițător pentru evoluția actriței Lia Bugnar în calitate de dramaturg, cu ***Oase pentru Otto***, la care semnează și regia, și ***Aici nu se simte,*** în regia lui Alexandru Dabija, fie producția Teatrului „Act" cu ***Gunoierul,*** în regia lui Mimi Brănescu (prezentat, însă, la sediu !), fie demonstrația de tinerețe și virtuozitate a studenților de la UNATC, cu ***O noapte furtunoasă,*** de I. L. Caragiale, dar și reîntâlnirea cu foarte tânărul Tudor Aaron Istodor, ca regizor și interpret în ***Doi și cu profesoara șase***, spectacol premiat la Festivalul de teatru al elevilor, toate acestea au conferit „Studioului" atributele unei generoase gazde pentru fapte de teatru mai puțin cunoscute.

Dacă la ceea ce s-a petrecut pe scenă vom adăuga șirul lansărilor unor importante cărți de teatru, precum acelea din colecția „Galeria teatrului românesc", vom avea imaginea deplină a unui veritabil eveniment cultural, pe cale de a deveni o frumoasă tradiție a **Teatrului de Comedie** și a vieții noastre artistice, în general. Dincolo de toate aceste certitudini, Festivalul ne-a sădit regretul în fața absenței de pe afișul său a unor nume consacrate ale dramaturgiei de ieri și de astăzi, sau a unor prestigioase teatre, ori dezamăgirea legată de „calitatea" spectacolelor neselecționate, semn că însăși comedia românească nu își află încă prețuirea cuvenită din partea tuturor acelora chemați să o susțină. Pentru cei hotărâți să ne contrazică, pregătirile destinate ediției a treia a **Festivalului comediei românești** ar cam trebui să înceapă...

Elisabeta POP

STUDENTfest

Ediția a 13-a, Timișoara, 19–26 aprilie

Sub egida teribilistă și evident, tinerească, jemanfișistă și cam nedemocratică „EȘTI LIBER SĂ FACI CE ÎȚI ZICEM NOI", la Timișoara s-a desfășurat cea de a 13-a ediție (studenții nu sunt superstițioși, n-au spus 12 plus 1) a Festivalului de Artă. Coordonatorii festivalului: Laurențiu Georgescu și Diana Cira. Pe secțiuni: *Teatru* – Adrian Voichițescu, actor la Teatrul Maghiar „Csiki Gergely" din Timișoara; *Arhitectură:* Cosmin Anania, Oliviu Lugojan-Ghenciu, Radu Negru; *Film:* Anca Fleș; *Muzică:* Armand Câmpeanu; *Arte plastice:* Alin Adnan Vasile.

Personal am a-i mulțumi lui Adrian Voichițescu, cel care mi-a fost gazdă bună și prietenoasă în cele două zile petrecute la Timișoara. Și, de asemenea, lui Ionuț Chiriac.

Programul Festivalului a fost alcătuit cu grijă și cu ambiția de a nu omite nimic important din punctele propuse. A fost TEATRU, au fost filme (Stanley Kubrick Pasolini, Olivier Stone, Sylvain Chomet, Alexandr Jodorowsky), a fost workshop (Studio ARTA ACTORULUI, condus de regizorul Victor Ioan Frunză), au fost conferințe și dezbateri („Teatrul din România, România din teatrul european" – prof. univ. dr. Marian Popescu), ateliere pe teme muzicale sau de arhitectură, lansări de carte și albume muzicale *(„Apolodor"* de Gellu Naum și albumul muzical cu același nume al Adei Milea), au fost concerte în aer liber.

Mă voi referi doar la teatru și încă doar la spectacolele pe care le-am urmărit în primele două zile. Așadar...

Am văzut câteva spectacole temeinic gândite și realizate cu studenții din ani mai mici sau mai mari, dar și unele ceva mai superficiale sau poate doar mai în grabă făcute și aduse la festival. În fond, undeva în foile festivalului studenții mărturisesc chiar că „n-au altă bucurie" decât să învețe chiar din greșeli...

Voi începe cu spectacolul studenților clujeni (nu pentru că mi-ar fi mai apropiați geografic!), pentru că eu chiar cred că spectacolul lor a fost cel mai apropiat de ceea ce ar trebui să fie un spectacol-școală. Este spectacolul „Commedia dell'arte" *Mumia din Levant* în regia (și scenariul) actriței-profesor Miriam Cuibus (Universitatea „Babeș-Bolyai", Facultatea de Litere, Arta Actorului – Cluj-Napoca). Spectacolul a pus excelent în valoare calitățile native sau dobândite în școală ale studenților, aflați doar în anul II de studii artisticești. Au fost exploatate la maximum, cu exigență, resursele textelor simplute, dar serioase ale „Commediei dell'Arte", transferul lor în imagini scenice făcându-se cu umor și fantezie. Aluziile la foamea veșnic neastâmpărată a artiștilor (a studenților?), relatarea plină de umor a poveștii despre sex cu ajutorul legumelor și fructelor (inedit material didactic), experiențele *dottorilor* alchimiști, păcălelile tăntălăilor... păcăliți, aluziile la scene mitologice sau la tablouri celebre (Suzana și bătrânii, nu?), în sfârșit laitmotivul cântat cu patos și aplaudat de fiecare dată de travestitul Fabrizzio *„Trăiesc cu ora și cu clipa mor,* toate acestea, plus numeroasele poante și glumițe au făcut deliciul spectacolului ce n-avea alt cusur decât poate câteva lungimi care n-au adăugat nimic nou. Iată numele studenților-interpreți: Patricia

Boaru, Anca Doczi, Cristian Grosu, Radu Văduva, Rareș Abraham, Andrei Zagorodnâi, Romina Merei, Cristina Ragoșca, Marian Parfeni.

Următorul spectacol care ar putea oricând sta pe afișul unui teatru profesionist este *O noapte furtunoasă* (anul IV, Universitatea de Vest Timișoara, Facultatea de Muzică, secția Artele Spectacolului) în regia profesorului Bogdan Ulmu.

Tinerii studenți au fost invitați să învețe meserie în anul terminal pe un text greu, ale cărui dificultăți, o dată depășite, le va oferi imense satisfacții profesionale. Într-un decor deloc improvizat, ci gândit, conceput și realizat cu bani puțini (cum se și cuvine în condiții de austeritate), tinerilor interpreți li s-a cerut cu maximă exigență, seriozitate și participare, poftă de joc și disciplină. Rezultatul? Un spectacol foarte bun, aplaudat multe minute în șir de către spectatorii tineri, deloc dispuși să fie amabili cu orice preț și solidari cu orice prostie...

Regizorul a găsit numeroase poante noi (să amintesc doar câteva: portretul lui Chiriac, sărutat de Veta și întors când pe-o parte când pe alta, frânghia cu care e legat Chiriac, lectura ziarului cu neașteptate poante, goana Ziței prin sală, scandalul, scenele cu Rică și Spiridon), toate făcute cu haz deloc gros și fără pic de vulgaritate. Grija pentru detaliu fiind de la început perfect vizibilă. Muzica de mahala „îmbracă" bine spectacolul, contribuind la crearea atmosferei. Studenții ne-au adus o lume de mahala pașnică, ridicolă dar inofensivă, blândă și tristă, la urma urmelor, prin lipsa oricărei perspective. Studenții au jucat ca o trupă, într-o unitate bine fixată de regizor, pofta lor de joc fiind stimulată de o anume libertate controlată cu tact pedagogic de regizor. Acești viitori actori sunt: Matei Munțiu, Călin Crimu, Ștefan Bordea, Octav Negruț, Miruna Grangure/ Melia Dumitrașcu, Ionela Acasandrei/Alina Bota, Adela Radu, Alexandru Reus.

Un spectacol plin de farmec și de mare succes la sala arhiplină, a fost *Audiția* de Aleksandr Galin, al Facultății de Litere și Arte, Catedra de Artă Teatrală (și Teatrul „Radu Stanca") Sibiu, clasa lector univ. George Ivașcu. Opțiunea regizorului-profesor pentru această piesă cu numeroase femei se poate că a avut ca principal motiv existența mai multor fete, studente adică, decât băieți. Oricum, e una fericită, pentru că ne-au oferit un spectacol frumos, și trist și vesel, de un tragicomic special, tipic pentru tranziția rusească. Oamenii, disperați, cu iluzii tot mai îndepărtate și imposibil de realizat, cu promisiuni neonorate rămase din comunism, dar și cu vise deșarte dintr-o lume capitalistă pe care ei nici n-o cunosc, nici n-o înțeleg, așa într-o perpetuă stare de neliniște și confuzie, își înăbușă amarul în vodcă și filosofează... adânc. Studenții (mai ales ELE) au înțeles foarte exact gândul regizorului și au creat cu mijloace simple, nesofisticate (atât de importante în spectacole de asemenea tip) o galerie de portrete fascinante, foarte diferite, complexe, bine individualizate, stăpânite aproape în totalitate. Nu au fost egali, dar, fiind studenți, nu-i vom departaja, încurajându-i pe toți, pe bună dreptate: Ana Mujat, Barbara Crișan, Raluca Bora, Mădălina Floroaică, Petronela Bacoșcă, Laura Sișu, Roger Pârvu, Adrian Neacșu, George Bonceag, Cătălin Nicolae, Maria Anușca.

Studioul Casandra al Universității de Artă Teatrală București a venit în festival cu un spectacol ambițios. Să alegi un Mrożek presupune nu doar ambiție, ci și dorință fermă de a-ți familiariza studenții cu un teatru de o factură specială și de o modernitate certă. În același timp, ofertantă și solicitantă, atât regizoral cât și actoricește. În cea mai mare parte spectacolul a convins. Exploatând cu efecte bine scontate resursele comicului absurd, Mrożek a exprimat într-un mod cât se

poate de original alienarea tragică a individului strivit de apăsarea valorilor tehnice, disperat pentru pierderea încet–încet a identității. Și asta într-un spațiu scenic (aparent) realist, în care amestecă savant destule elemente abstracte sau chiar lipsite de logică, spre deruta spectatorilor comozi care vin la teatru să primească povești gata rumegate. Tânărul regizor Traian Șoimu (în acest spectacol și interpretul Poștașului) nu a dorit să încifreze și mai mult textul, dimpotrivă, i-a conferit o anume libertate și lejeritate, lăsând spectatorii să mediteze asupra semnificațiilor sugerate de spectacol. Și s-au putut „citi" destule semnificații fin sugerate. Studenții joacă într-o cheie bună, etlând limpede poetica absurdului și dovedind o disponibilitate interpretativă ce adaugă datelor livrești ale farsei o anume subtilitate, comunicând neostentativ subtextul piesei. Interpreții au fost: Mihai Marinescu, Adrian Anghel, Alin Mihalache, Traian Șoimu. Scenografia: Oana Drăghici.

Despre spectacolul One man show *De Hălăduială* n-aș spune prea multe, din simplul motiv că aș avea prea multe observații la text *(Fratele meu* de Victor Drăgan) care povestește adesea confuz și cu ambiguități nefolositoare întâmplări fără nici o legătură unele cu altele și care mai mult îngreunează sarcina actorului. Dar un actor *am văzut*, ce-i drept, în acest spectacol și el se numește Bogdan Sărățean: frumos, înalt, glas timbrat, el mi-a adus aminte de Florin Piersic senior, așa cum arăta el când era... tânăr. S-a descurcat admirabil în stufoșenia de text rău organizat, din care ar fi putut lipsi jocuri penibile de cuvinte (cu patul puștii, puștiule, l-a lovit răpciuga în luna lui Răpciune") fără nici un haz, sau prea lungile și repetatele relatări despre calul sau iapa țiganului Csurko sau despre dogul german. Nici de lumânări nu era nevoie... Acolo s-a făcut vizibil un ACTOR.

Spectacolul *Meșterul Manole* (Universitatea de Vest Timișoara, Facultatea de Muzică, Secția Artele Spectacolului de Teatru) în regia lui Bogdan Ulmu a valorificat cu tact didactic performanțele începătorilor (anul I), punând accentul pe mișcare, pe vorbire și, eventual, pe capacitatea individuală a studenților de a se descurca în hățișurile scenei, pentru întâia oară... Ei și-au alcătuit un decor din scaune (chiar am „văzut" cum Ana e îngropată în „zidul" ce se ridica), și-au folosit propriile trupuri și glasuri spre a crea personaje și situații insolite, istorisindu-ne astfel basme și povești sau filme de toți știute. Imaginația a fost pusă la treabă, s-a râs fără să fim gâdilați de Scufițe Roșii sau Feți-Frumoși, de Ninja cu bătăi așa cum le place copiilor ce stau ore în șir în fața computerelor. Altă lume, ce-i drept, alți copii, alți artiști. Unele momente, de un haz nebun, au fost îndelung aplaudate. Numele studenților-interpreți: Mariana Boghin, Brătoiu, Elisabeta Cioponea, Ștefan Damian, Claudiu Digaru, Bianca Fodor, Ruxandra Grama, Răzvan Munteani, Nicolae Pârvulescu, Ion Pârvulescu, Roxana Sabău, Ioan Strugari, Anastasia Suru, Oana Vincu.

Spectacolul Craiovei (Facultatea de Litere, Departamentul de Artă Teatrală), anul III (coordonator Alexandru Boureanu) a „atacat" o piesă dificilă și pentru profesioniști: *Cântăreața cheală* de Eugène Ionesco. Un prolog în care i-am văzut pe studenți cum se „încălzesc", cum se mișcă, pregătindu-se pentru joc. Ritm, grație, măști albe, rigoare. Apoi a urmat spectacolul, personajele având oarecare expresivitate și găsind în bună măsură tonul potrivit teatrului ionescian. Mi s-a părut poate – sau chiar a fost – că un dans al soților Smith și Martin se execută pe o frumoasă muzică evreiască, măștile albe întoarse părând obișnuitele chipe. De ce, n-am înțeles.

Am mai văzut un *Dada Love Story* (Teatrul Liber IMAGO al Casei de Cultură a Studenților din Cluj-Napoca). Spectacolul semnat de Dan Tilea, îmbinând cu umor sănătos jemanfișismul tineresc cu formule tipice ale absurdului dadaist, a fost pe placul tinerilor, mie părându-mi prea simplificator, genul suportând o imaginație mult mai bogată și mai trăsnită. *Dada cea frumoasă* era chiar frumoasă, dar nu mai mult. Camelia Baltaș, Dan Tilea, secundați de un saxofonist (Adel Laur Bakutayan) și de o violonistă (Maria Gyemant) au încercat totuși ceva nou. Nu e puțin, nu?

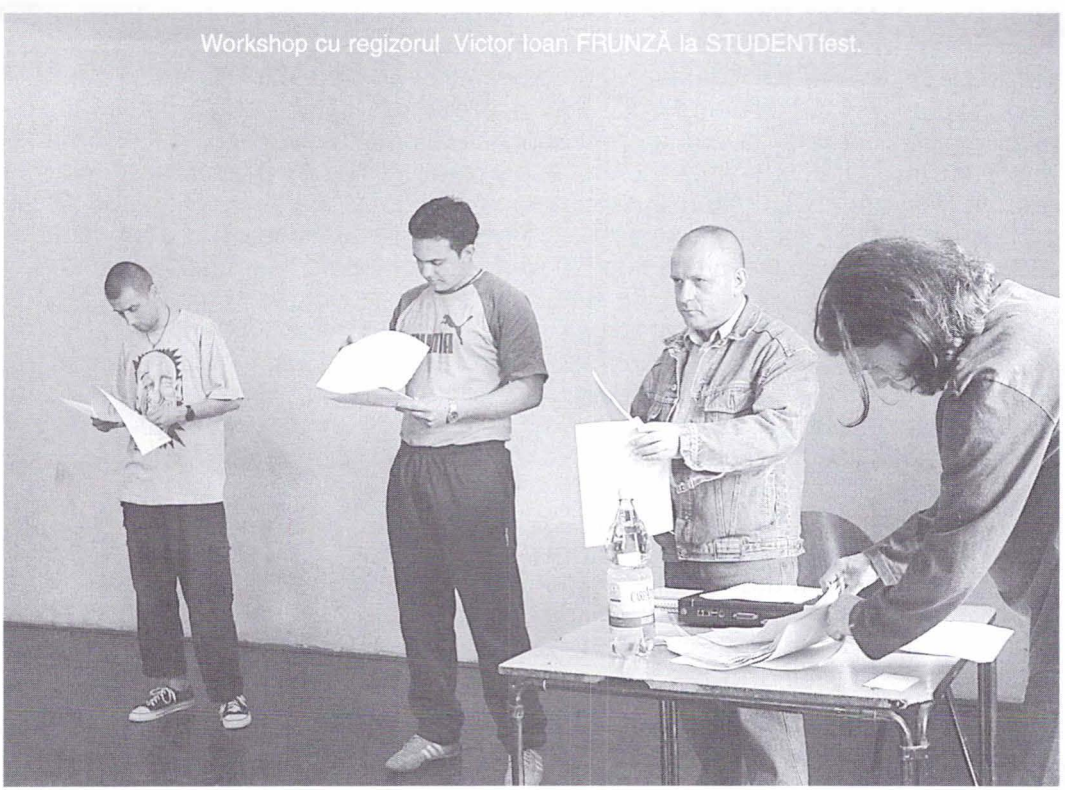
Regret că n-am mai putut vedea și alte spectacole: al studenților ieșeni conduși de Dionisie Vitcu, studenții bulgari ș.a.

Mai regret că n-am prea văzut în sala (de altfel prea mică a Teatrului Maghiar) de spectacole timișoreni pur și simplu, spectatori obișnuiți, dar nici profesori de la universitățile teatrale... Studenți da, dar oare e de ajuns?

Aș sugera organizatorilor să fie mai atenți ca publicul să primească la intrare pliante sau foi cu distribuția măcar, să știe CE VEDE. Și ca să controleze mai atent ce tipăresc: unde sunt traducătorii textelor (face excepție Sibiul) de ce Ghelderode se scrie... Gaulderode, etc? Cu puțină atenție, greșeli de acest fel pot fi evitate.

În rest, cred că acest festival are un rol important pentru Școlile de Artă din România, stimulând interesul acestora pentru competiție, pentru o mai corectă și realistă evaluare a muncii lor.

P.S. – De ce n-au fost invitați studenți din toate școlile de teatru? E o întrebare.



Marinela ȚEPUȘ

Exerciții de comunicare

Am răspuns fără ezitare invitației de a face parte din juriul Festivalului **„Serile Teatrului Studențesc, 2004“,** organizat de Sindicatul Studenților din Facultatea de Cibernetică (SISC). Asta și pentru că i-am cunoscut anul trecut, știam ce vor, știam ce pot. În plus, mă entuziasmează astfel de inițiative, care dovedesc (adesea) nu aparține în exclusivitate profesioniștilor, că, prin intermediul lui, putem deveni mai comunicativi, mai sociabili, mai generoși. Ne putem îmbogăți cultura (prin lectura textelor), îmbunătăți dicția și prelucra vocea (prin exerciții adecvate), învățăm să purtăm un costum și să ne controlăm trupul. În mare majoritate, studenții care fac teatru nu se gândesc să-și schimbe opțiunile profesionale, dar doresc să continue a-și petrece timpul liber montând/ jucând (în) spectacole. Cei mai mulți sunt medicinişti și ASE-işti. (Curios mi se pare, totuși, faptul că nu studenții de la Litere sunt cei mai devotați scenei.)

În fine, o mână de studenți (mai ales, fete) - Roxana Mierlă (director), Mădălina Butnariu, Anca Dinu, Cristian Dimofte, Maria Nedelcu, Andreea Bălălău, Dragoș Țipău, Livia Mincă - au organizat un festival studențesc după toate regulile. Cu afișe, programe, mape de prezentare, juriu și participanți din toată țara. Au acceptat fără restricții înscrierile pentru concurs, dar s-au întrebat (împreună cu noi, cei din juriu), văzând reprezentațiile, dacă n-ar fi necesară o selecție. Răspunsul are două tăișuri: ar fi de folos, dar, cel puțin în acest an, doar trei trupe ar fi trebuit, în acest caz, admise („Corint“ – Asociația *Argument* din Bistrița; „Unnamed“ – Facultatea de Medicină din Cluj-Napoca; „Și da, și nu“ – Casa de Cultură a Studenților din Bucureşti); nu este necesară, devreme ce menirea unei astfel de manifestări este, pe lângă performanța artistică, și aceea de a stabili legături între universități, între studenți, de a educa, de a dezinhiba.

Și atunci? *Iată o dilemă din care nu putem ieși!*

În acest an au fost prezente nouă trupe (din Bucureşti, Bistrița, Iași, Târgu-Jiu, Cluj-Napoca), cu montări, în general, la minima rezistență, în care salvatoare era cel mult candoarea și, uneori, spontaneitatea. Totuși, strecurate printre celelalte, au existat trei momente care merită menționate: *Eșec și mat* de Camelia Toma, regia și scenografia Cosmin Moldovan și Camelia Toma („Corint“), *Diagnostic* de Vasile Rebreanu, regia și scenografia colectivă („Unnamed“), *Pretexte*, după Teodor Mazilu, regia și scenografia Barbara Velciu și Luminița Petre („Și da, și nu“) – remarcându-se prin seriozitate și dăruire. Pentru că teatrul studențesc, dincolo de prezența sub lumina reflectoarelor, mai înseamnă și concepție colectivă, realizarea (împreună a) scenografiei, munca la

lumini şi sunet, montarea şi demontarea decorurilor, alegerea muzicii. În felul acesta, măcar pentru perioada repetiţiilor, studenţii devin o familie, au preocupări comune, se ajută reciproc. Este lucrul cel mai important, mai semnificativ (chiar) decât rezultatul artistic. Un model pentru asemenea activitate este trupa „Corint", câştigătoare, de altfel, a Marelui Premiu şi a Premiului pentru Regie. Studenţii bistriţeni lucrează, oricât de puţin s-ar putea crede, după modelul occidental: există un dramaturg, Camelia Toma, care scrie special pentru ei, având, de la început, în vedere distribuţia şi modificând, în funcţie de necesităţi, textul, în timpul repetiţiilor. Este, realmente, un avantaj, pentru că se au permanent în vedere tipologiile artiştilor, posibilităţile lor reale de a susţine un rol. Impresionantă a fost şi seriozitatea pe care tinerii (studenţi ai mai multor facultăţi, unele chiar din Bucureşti) au investit-o întru alcătuirea întregului. A existat, în spectacol, un decor adevărat, chiar foarte expresiv, deşi compus din doar câteva elemente (un cub transparent pe care erau aşezate, pe post de piese de şah, pahare, şi câteva leagăne din fier forjat, care semănau cu jumătăţi de coji de nucă), au existat costume, s-a căutat o mişcare scenică adecvată. Actanţii şi-au migălit personajele, căutând soluţii pentru fiecare apariţie. Astfel s-a ajuns la rafinament, producţia apropiindu-se infinitezimal de valoarea unei creaţii profesioniste.

Au fost şi multe montări ratate. Şi asta mai ales din orgoliul îndrumătorilor-regizori, care au vrut neapărat să se arate pe ei înşişi şi nu să-i pună în valoare pe studenţi.

M-am întrebat de ce au fost prezenţi atât de puţini spectatori. M-am întrebat şi cine alege textele. Totuşi, una peste alta, e bine că au loc asemenea evenimente, care ar trebui încurajate şi susţinute în continuare şi, cine ştie, poate că, peste un timp, festivalul va căpăta caracter internaţional. Deocamdată, studenţii români au fost „vizitaţi" doar de o trupă bulgărească – „Art in Action Association", care a venit cu ceva prea greu de descifrat, ca să-mi mai bat capul a povesti...

Raluca TULBURE

Festivalul Puck-Animafest

Cea de a III-a ediţie a **Festivalului internaţional de arta animaţiei de la Cluj-Napoca** a fost net superioară, atât din punct de vedere calitativ cât şi cantitativ, faţă de precedentele. Au participat şase companii din străinătate (Polonia, Bulgaria, Croaţia, Israel, Ucraina, Republica Moldova)

și opt din țară; s-au jucat 29 de spectacole, dintre care 21 în Cluj-Napoca, vizionate de peste 7500 de spectatori. Dacă ar trebui să fim extrem de obiectivi, am putea spune că trupele invitate au ridicat ștacheta calității spectacolelor prin expresivitate interpretativă, soluții originale de abordare scenografică și de tehnică a mânuirii. Animația românească se află într-un con de umbră, datorat ,nu neapărat lipsei de fonduri, motiv atât de des invocat încât a devenit plictisitor, ci mai degrabă lipsei de interes față de acest gen, a absenței unei adevărate competiții la nivel național, care i-ar putea stimula pe creatorii de gen, a plafonării unora (regizori ,artiști mânuitori), a imposibilității efectuării de turnee prin țară și care să ofere posibilitatea vizionării unor realizări recente, a lipsei de informații privind activitatea unor teatre din provincie care, practic, au dispărut. La cele două festivaluri anuale existente, cel de la Galați și cel de la Cluj-Napoca ,vin cam aceleași teatre. Deci nu este o vorbă în vânt că teatrul de păpuși este o „Cenușăreasă" în căutarea permanentă a prințului care să vină să o salveze, să o trezească.

Anul acesta, cele două premii importante au fost obținute de spectacole pentru adulți. Marele Premiu l-a obținut trupa *Poopik* din Israel cu *Peeling. Body puppets*, muzică *live* (excelent executată de Asaf Levinbrook), doi mânuitori talentați , inventivi, încântători (Shirlez Pitlik și Ori Goldstein). Premiul „Anima Puck" a fost acordat Teatrul de Păpuși „Vasilache" din Botoșani pentru spectacolul *Visul unei nopți de vară*. Pusă în scenă de Ion Sapdaru, versiunea este originală, o poveste în poveste, începută în secolul XXI și dusă apoi prin tunelul timpului în trecut. Mesajul ar putea fi acela al regăsirii paradisului pierdut: copilăria. Premiul „SoloPuck" pentru animație feminină a fost primit de Aurica Dobrescu, pentru rolul Demetrius din spectacolul teatrului botoșănean.

Dintre spectacolele vizionate aș mai menționa pe cel al Teatrului din Rijeka, *Lacul lui Damiano*, după o poveste populară, în care realitatea este contopită cu magia și mesajul moral, care a luat Premiul „Stil Puck". O mențiune specială pentru scenografia interesantă. Premiul special al juriului l-a obținut spectacolul *Jack și vrejul de fasole* al Teatrului Țăndărică, o demonstrație de ingeniozitate scenografică și tehnică,de virtuozitate. În afara concursului ,teatrul din București a jucat *Capra cu trei iezi*. Deosebit de alertă , cu mult umor și ironie ,a fost reprezentația Teatrului de păpuși din Ucraina cu o adaptare după o poveste de Ivan Franko, *Potcoava fermecată*. Spectacolul *Vrăjitorul din Oz* al Teatrului „Gulliver" din Galați a stârnit ropotele de aplauze ale micuților spectatori pentru povestea în sine, rescrisă cu mult umor.

Premiul „Solo Puck" pentru animație bărbați l-a obținut Călin Mureșan pentru rolul principal din spectacolul Teatrului-gazdă *Stan Bolovan, spaima zmeilor*. Un alt premiu special a fost atribuit lui Waldemar Wroblewski pentru muzica originală a spectacolului *Jan Tajemnick* al Teatrului „Lalka" din Polonia.

Adrian MIHALACHE

Cenaclu la târg

Grija pentru soarta dramaturgiei românești originale preocupă pe multă lume. Este firesc, deoarece maturitatea unei democrații este îndeobște verificată prin calitatea vieții sale teatrale. Teatrul este arta, prin excelență, laică și, prin forța lucrurilor, minoritară, care exprimă capacitatea unei comunități de a dezbate și de a problematiza înainte de a decide. Acolo unde nu există o viață teatrală puternică și originală, lipsește diversitatea de opinii, contradicția nu e conștientizată, iar libertatea este ignorată. Deciziile majore sunt luate de alții, impuse dinafară și adoptate fără crâcnire. Dimpotrivă, țările în care teatrul a strălucit – Anglia în timpul primei Elisabete, Spania în Secolul ei de Aur, Veneția în ultimele ceasuri ale independenței – au știut să propună și să dispună. Nu este deloc surprinzător că dramaturgia românească a cunoscut împlinirea în două perioade benefice pentru istoria ei: vremea maturității lui Caragiale și aceea a tinereții lui Camil Petrescu.

Convins că e timpul pentru o nouă efervescență a piesei originale, Mircea Ghițulescu a organizat și anul acesta, sub egida Uniunii Scriitorilor, Colocviul Național de Dramaturgie, între 5 și 7 mai 2004, la Sinaia și Bușteni. Autoritățile locale au sprijinit inițiativa, Uniunea Europeană, prin Comisia pentru Educație și Cultură, și-a dat concursul, Radio România Cultural și Teatrul Național din București au pus, și ei, umărul. Evenimentul a fost gândit conform unui concept cu două dimensiuni. Pe de o parte, s-a dorit un „târg de piese", un ambient propice pentru relația dintre furnizorii de texte și posibilii lor beneficiari, directorii teatrelor. Pe de altă parte, s-a creat emulația unui cenaclu de creație, în care confrații dramaturgi să se judece, fără indulgență, între ei. Dacă în cenaclu domnea spiritul critic, la „târg", predomina cel promoțional. Dramaturgii nu-și tolerau, unul altuia, imperfecțiunile, dar făceau front comun înaintea directorilor. Le era clar că, doar mărșăluind în pluton, puteau ajunge să cucerească spațiul mult-râvnit, adică scenele teatrelor. Nu este mai puțin adevărat că, dacă târgul stimula cenaclul, prin climatul de concurență, cenaclul submina târgul, impunând criterii de excelență. Oricum, echilibrul s-a realizat, spre mulțumirea tuturor.

Colocviul a început, după discursurile oficiale, prin lansarea numărului 1–2, ianuarie–iunie 2004, al elegantei și densei reviste *Drama* (director Mircea Ghițulescu), dedicată creației de teatru și ideilor despre teatru. Revista cuprinde eseuri aplicate, cronici la spectacole cu piese originale românești, recenzii la volume de teatru, un scenariu cinematografic despre Brâncuși, semnat de Iuliu Rațiu, relatări despre experiențe și evenimente semnificative etc. Centrul de interes îl reprezintă, indiscutabil, două texte dramatice neobișnuite, traduse din literatura contemporană franceză: *Scrisoare tinerilor actori* de Olivier Py și *Pentru Louis de Funès* de Valère Novarina. Acestea au fost și excelent prezentate, în cadrul colocviului, ca spectacole-lectură, de către actorii Teatrului Național din Timișoara.

Olivier Py este de formație teolog, ceea ce-l face să tindă, și în artă, spre absolut. Admirator al lui Claudel, a semnat regia unui spectacol foarte apreciat cu *Le soulier de satin*. Ca dramaturg, pledează pentru întoarcerea la cuvânt, după

atâtea decenii de expresivitate non-verbală. Aparent doar un anti-Artaud, Py are, de fapt, ambiții mai vaste: îl interesează nu cuvântul, ca instrument de comunicare, ci CUVÂNTUL ca sălaș al sacralității. El vrea să iasă din cercul semiotic care se învârte la nesfârșit, legând semnificant de semnificat, ajungând dincolo de limbaj, la referențialul absolut. Novarina vrea și el să spargă limbajul teatral, trecând, în sens contrar lui Py, nu dincolo, ci dincoace de el, respectiv în zona impulsurilor pre-expresive. Comentând prestațiile celebrului, odinioară, Louis de Funès, dramaturgul se străduiește, printr-un delir verbal destul de necontrolat, să elaboreze o nouă artă poetică, prin care să redea scenei prospețimea. La amândoi autorii, însă, locvacitatea bate originalitatea.

Teatrele Naționale din București și din Iași, precum și Theatrum Mundi nu s-au lăsat mai prejos, prezentând spectacole-lectură aflate în faze înaintate de elaborare. Se vede că actorii și regizorii cred în propunerile autorilor, se implică în destinul lor. Doresc să servească partiturile, nu să se servească de ele. Pentru ei, textele nu sunt nicidecum „pretexte". Am urmărit, astfel, două piese noi: *Banii n-au miros* de Pașcu Balaci și *Pluta pe spate* de Eugen Șerbănescu. Prima este o comedie istorică, debordând de anacronisme savuroase. Autorul, avocat eminent, dovedește plăcerea de a mânui replicile și cunoașterea civilizației romane. El pornește de la decizia împăratului Vespasian de a redresa finanțele imperiului prin construcția toaletelor publice cu taxă (vespasienele). La aceasta, adaugă o seamă de fantasme ale împăratului privind teritoriul fabulos al Daciei. Năzuința către o patrie ideală se combină în mod armonios cu imboldul spre defecare. A doua piesă, deși scrisă nervos, poantilist, cu vibrație, urmează cu prea mare fidelitate modelul lui Mihail Sebastian. Oricum, ambele piese au fost premiate și călduros recomandate.

S-a citit, de asemenea, în semn de omagiu, piesa *Corona*, a regretatului Iosif Naghiu, text dens și enigmatic, ca un paradox logico-matematic. Puterea statului și figura monarhului sunt disociate și analizate în relațiile lor. Autorul arată, cu sarcasm bine măsurat, cum multiplicarea ipostazelor și repetarea procedeelor erodează demnitatea ambelor tipuri de autoritate.

În cadrul colocviului, s-au oferit și spectacole pe deplin finisate, cu piese românești. Teatrul Andrei Mureșanu din Sf. Gheorghe a prezentat *Cleopatra a VII-a* de Horia Gârbea, un fin marivodaj, compus cu inteligența lui Shaw, dar fără ricanările acestuia. Regizorul Bogdan Cioabă a adăugat textului un balet excesiv de elaborat, dar bine condus. Actorii s-au străduit să surmonteze dificultățile legate de dimensiunile scenei și de acustica sălii Cazinoului din Sinaia, oferind o reprezentație mai mult decât onorabilă. Teatrul Național din Târgu-Mureș a stârnit entuziasmul tuturor, prezentând *Conul Leonida față cu reacțiunea*, în versiunea debordând de inventivitate a lui Cristian Ioan. I-am văzut cu încântare pe Cuza, pe „Galibardi", ba chiar pe „România Revoluționară", o figură sexy, care își începea numărul de *strip-tease* prin scoaterea cătușelor. Mihai Gingulescu și Ion Fiscuteanu au fost la înălțimea renumelui lor, poate chiar mai sus. N-am putut asista la al doilea spectacol al acestei trupe, cu piesa *România dragă, Elveția mea,* de Cornel Udrea, în regia aceluiași Cristian Ioan, dar mi-au parvenit ecouri extrem de favorabile.

Dramaturgii ale căror piese au fost prezentate în spectacole-lectură s-au bucurat că au fost jucați, deși au fost fără menajamente criticați de confrați. Ceilalți s-au mulțumit să facă schimb de volume tipărite cu greu și difuzate preponderent din mână în mână.

Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu

Ediția a XI-a
28 mai – 6 iunie 2004

PROGRAM

28 MAI
EVENIMENTE
Deschiderea oficială a FITS
Vernisaj – expoziția artistului Moni Bodor
SPECTACOLE
Despre efectul dăunător al tutunului – Akira Emoto (Japonia)
Odiseea – „I Cannot Hear" Theatre (Cehia)
Cadenza și Anthère – Kelemenis (Franța)
CONCERTE
Black Roots (Camerun)
CLASS (România)
UNDERGROUND
Zi că-i bine / Preludiu prelungit (spectacol coupé**) –** Teatrul „Luni" de la Green Hours
Safari – Congoba (Mali)

29 MAI
EVENIMENTE
Transformări – **atelier pentru copiii cu nevoi speciale,** susținut de Prof. Claire Hind (UK)
Întîlnirea rețelei culturale EUNET-STAR
Vernisaj: expoziția „Anamorfoze ale figurii" – Adina & Mircea Mocanu
SPECTACOLE DE STRADĂ
Art & Shock Theatre (Kazahstan)
Concert *Sciana* (Bielorusia)
Satiricon – Teatrul „Radu Stanca", Festivalul Internațional de Teatru Sibiu, Universitatea Lucian Blaga Sibiu, Colegiul Național „Onisifor Ghibu"
SPECTACOLE
Mexico a capella. Vocile Americii – Voz en Punto (Mexic)
Filmul *Din Yorkshire în Creta: o călătorie artistică printre castele, sculpturi și biserici* – Clio Fanouraki (Grecia)
Unchiul Vanea – Brest Drama and Music Theatre (Bielorusia)
Zeii pământului – Ashtar for Theatre Training and Productions (Polonia)
Corpuri de expoziție – Dans.Kias & Saskia Hölbling (Austria)
UNDERGROUND
Zi că-i bine/ Preludiu prelungit (spectacol coupé**)** – Teatrul „Luni" de la Green Hours

30 MAI
EVENIMENTE
Copilul din spatele ochilor de Nava Semel (Israel) – **spectacol-lectură**
Transformări – **atelier pentru copiii cu nevoi speciale,** susținut de Prof. Claire Hind (Marea Britanie)
Întâlnirea rețelei culturale EUNET-STAR
Lansarea antologiilor festivalului și a cărții „Așteptând-o pe Godette" de Alexandru Uiuiu
Conferință de presă
SPECTACOLE
Înapoi în URSS – Art & Shock Theatre (Kazahstan)
Recviem – The Cameri Theatre of Tel-Aviv (Israel)
Vis de nebun – Green Theatre (Camerun)
Electra – Teatrul de Stat Oradea
Banchetul – Teatrul „Radu Stanca", Festivalul Internațional de Teatru

Sibiu, Universitatea „Lucian Blaga" Sibiu, Colegiul Național Onisifor Ghibu

CONCERTE

Vocile naturii – Colin Offord (Australia)
Geoff Berner & Associates (Canada)
Blackbeers (România)

UNDERGROUND

Aici nu se simte –Teatrul „Luni" de la Green Hours

31 MAI

EVENIMENTE

Viața fără lecții de Sally Clark (Canada) – **spectacol-lectură**

Teatralitatea și performativitatea în discursul contemporan american – **prelegere** susținută de Prof. Janelle Reinelt (SUA)

Transformări – **atelier pentru copiii cu nevoi speciale,** susținut de Prof. Claire Hind (Marea Britanie)

Întâlnirea rețelei culturale EUNET-STAR

Conferință de presă

Vernisaj: expoziția de fotografie „10 ani de festival" – Doru Tolciu

De la text la imagine – **atelier** susținut de Prof. Nic Ularu (SUA)

SPECTACOLE

Rom și stafide – Noggin Theatre (Irlanda)

Opt femei – UNATC, București

Oktavijo și Nikoleta – Istrian National Theatre (Croația)

Rom și stafide – Noggin Theatre (Irlanda)

Am angajat un ucigaș profesionist – Teatrul „Radu Stanca", Sibiu

Mascarada – Teatrul Republican Luceafărul (Moldova)

CONCERTE

Dacă nu vă place, nu ascultați! – Arkhangelsk Youth Theatre (Rusia)

Afro-Equato Sahelienne de la Cemac – Emanuelle Kombau (Camerun)

Sciana (Bielorusia)
Delia (România)

UNDERGROUND

Oase pentru Otto –Teatrul „Luni" de la Green Hours

Eu sunt Ofelia – Club „Prometeus", București

1 IUNIE

EVENIMENTE

Duhuri bune, duhuri rele – **Teatrul Național pentru Copii**

Ultimul bufon de Samvel Khalatyan (Armenia) – **spectacol-lectură**

Transformări – **atelier pentru copiii cu nevoi speciale,** susținut de Prof. Claire Hind (Marea Britanie)

Întâlnirea rețelei culturale EUNET-STAR

Conferință de presă

War Stories – **atelier** susținut de Jonathan Chadwick (Marea Britanie)

Lansare de carte: „Sărbători fericite..." și „Din culise totul se vede altfel" – Emil Cătălin Neghină

Monologues, Deborah Brunt (SUA) – **secțiunea „Fringe"**

SPECTACOLE

Odiseea 2001 – Workshop Theatre Gustl (Croația)

Jacques sau supunerea – Teatrul Maghiar de Stat, Cluj-Napoca

Makhaz – Abkhasian State Drama Theatre (Abhazia)

Oberosterreich – Akademie für Darstellende Kunst ADK-Ulm (Germania)

Bolero – Arkhangelsk Youth Theatre (Rusia)

CONCERTE

Mexico a capella. Vocile Americii – Voz en Punto (Mexic)

Geoff Berner & Associates (Canada)
Ricochee (România)

UNDERGROUND

Stop the tempo – Teatrul „Luni" de la Green Hours

PamElla – Noggin Theatre (Irlanda)

2 IUNIE

EVENIMENTE

Duhuri bune, duhuri rele – **Teatrul Național pentru Copii**

Puterea transversală: despre modul în care teatrul schimbă lumi – prelegere **susținută de Prof. Bryan Reynolds (SUA)**

***Meduza* de Gavin Kostick (Irlanda)** – spectacol-lectură

Transformări – **atelier** pentru copiii cu nevoi speciale susținut de Prof. Claire Hind (Marea Britanie)

Vârstele actorului – **atelier-lectură** susținut de George Banu (Franța)

Conferință de presă

War Stories – **atelier** susținut de Jonathan Chadwick (UK)

De la text la imagine – **atelier** susținut de Prof. Nic Ularu (SUA)

SPECTACOLE

Noul locatar – Northernstage Theatre Company (Marea Britanie)

Ionesco – pot-pourri – Université de Moncton (Canada)

Intrusa –Teatrul Masca, București & Teatrul Valah, Giurgiu

Victor Brauner, mare maestru al exilului permanent – Atelier de l'Ateneu (România)

Santa Liberata – Adela's Lifus Box. Central Saint Martins (Marea Britanie)

Anatomie. Titus.Căderea Romei – Teatrul „Bulandra", București

CONCERTE

SIMPLU (România)

UNDERGROUND

Kinky Zoone –Teatrul „Luni" de la Green Hours

Eden – ARCUB și Teatrul „Nottara", București

3 IUNIE

EVENIMENTE

Irealități din estul sălbatic imediat de Gianina Cărbunariu (România) – **spectacol-lectură**

Shakespeare dincolo de bariera limbii – **atelier** susținut de Prof. Robert Cohen (SUA)

Transformări – **atelier pentru copiii cu nevoi speciale**, susținut de Prof. Claire Hind (Marea Britanie)

Deschiderea Bursei de Spectacole, ediția a 7-a

Lansare de carte: „Regele scamator - Ștefan Iordache" de Ludmila Patlanjoglu; prezintă criticul George Banu

Conferință de presă

Întâlnirea atașaților culturali

War Stories – **atelier** susținut de Jonathan Chadwick (Marea Britanie)

De la text la imagine – **atelier** susținut de Prof. Nic Ularu (SUA)

SPECTACOLE DE STRADĂ

Spectacole de stradă (Kazahstan)

SPECTACOLE

Povești – Henrik Malyan Theatre (Armenia)

Eu, Rodin –Teatrul „Radu Stanca", Sibiu

Omul cel bun din Sâciuan –Teatrul „Tamasi Aron", Sf. Gheorghe

Anna Fierling și copiii ei – Teatrul German de Stat, Timișoara

Pădurea nebună – Virginia Commonwealth University (SUA)

Cum doriți – Teatrul Național Craiova

CONCERTE

Geoff Berner & Associates (Canada)

K1 (România)

UNDERGROUND

No Mom's Land –Teatrul „Luni" de la Green Hours

Concert Indian Fall (România)

Concert Volodok (România)

Descheiat la cataramă – University of California, Irvine (SUA)

4 IUNIE

EVENIMENTE

Descheiat la cataramă de Bryan Reynolds (SUA) – **spectacol-lectură**

Shakespeare dincolo de granițe – **atelier** susținut de Prof. Robert Cohen (SUA)
Transformări – **atelier pentru copiii cu nevoi speciale** susținut de Prof. Claire Hind (Marea Britanie)
Lansare de carte: „Attention aux vieilles dames rongées par la solitude" de Matei Vișniec (Franța)
Conferință de presă
SPECTACOLE DE STRADĂ
Spectacole de stradă (Kazahstan)
Proiectul Gotham – Cogitatur Theatre & Polish Dance Theatre (Polonia)
SPECTACOLE
Teatru descompus – Papiertheatre (Franța)
Perșii – Teatrul „Radu Stanca", Sibiu
Spectacol al Teatrului Metropolitan München (Germania)
Rusalka – FITS, Filarmonica de Stat Sibiu, Teatrul „Radu Stanca" (Coproducție **România-Elveția-Cehia**)
Blasted – Compania GATO 05 (România)
CONCERTE
Vocile naturii – Colin Offord (Australia)
Darna – Ballet National de Tchad (Ciad)
UNDERGROUND
Născut vinovat – Teatrul „Luni" de la Green Hours
Concert LA (România)
Eu sunt Ofelia – Club „Prometeus", București

5 IUNIE
EVENIMENTE
Shakespeare dincolo de granițe – **atelier** susținut de Prof. Robert Cohen (SUA)
Lansare de carte: „Ludic, lubric și liturgic" de Grid Modorcea, prezintă: Dan Cristea
Conferință de presă
SPECTACOLE DE STRADĂ
Time Out – Antagon Theater (Germania)
SPECTACOLE
Un șarpe vopsit pe un scaun vopsit – The Talking Band (SUA)
Nijinski – Fundația „Sound of Progress" & Casa de Cultură „Nicolae Bălcescu" (România)
Scaunele – Teatrul „Bulandra", București
Venice. Goldoni – Charity Producer's Found. (Ucraina)
Trei inele – Proto-type Theatre, Inc. (SUA)
Rusalka – FITS, Filarmonica de Stat Sibiu, Teatrul „Radu Stanca" (Coproducție **România–Elveția–Cehia**)
4.48 Psychosis – Compania GATO 05 (România)
Hamlet. Intolerable – Compania Spleen d'Or (Coproducție Ungaria–Franța–România)
CONCERTE
Darna –Tekad System (Ciad)
CANDY(România)
UNDERGROUND
Cuvântul femeilor – Théâtre Le Café (Franța)
Alcool... Amar... Amor – Teatrul „Luni" de la Green Hours)

6 IUNIE
EVENIMENTE
Conferință de presă
SPECTACOLE DE STRADĂ
Time Out – Antagon Theater (Germania)
SPECTACOLE
Mici tragedii – Puppet Theatre (Rusia)
Trei surori – Teatrul „Radu Stanca", Sibiu
Hotel Aztec – Cogitatur Theatre (Polonia)
Hamlet. Intolerable – Compania Spleen d'Or (Coproducție Ungaria–Franța–România)
CONCERTE
Concert VERSO (România)
Concert IRIS (România)
UNDERGROUND
Arăt bine azi – Teatrul „Luni" de la Green Hours

Adrian MIHALACHE

SPECTACOLE

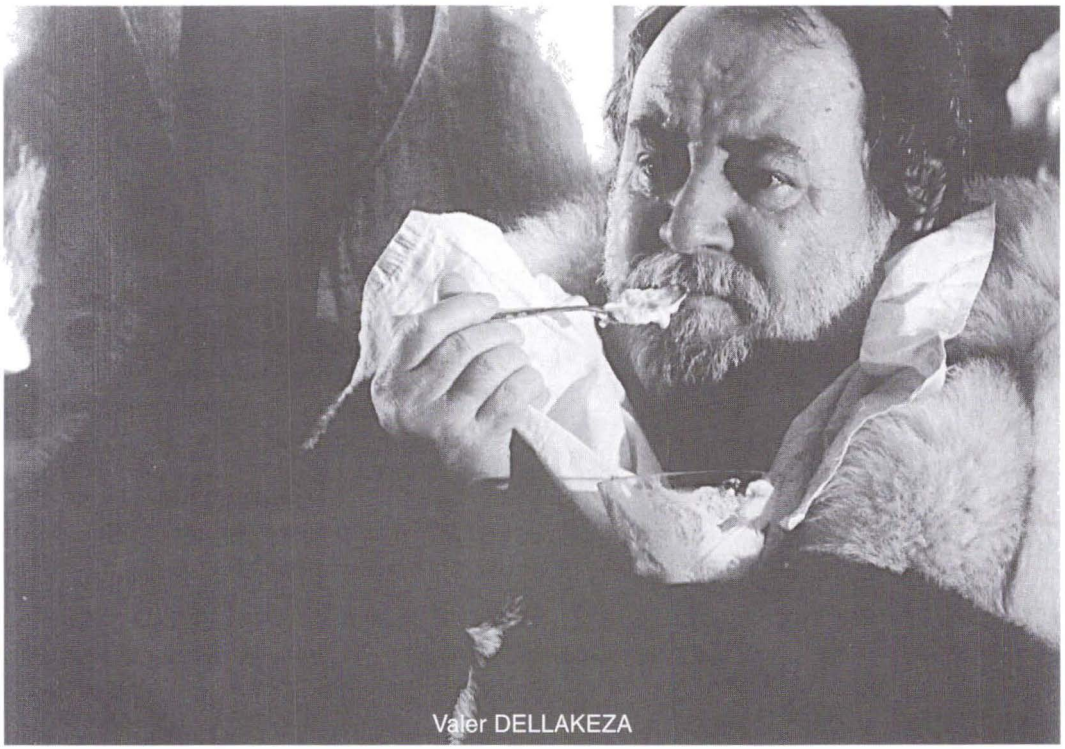
Cehov în Iliria

Silviu Purcărete a descoperit, în incinta Teatrului Național din Craiova, câteva corpuri de bibliotecă – vitrine ferecate –, pe care nimeni nu mai fusese demult curios să le exploreze. A avut inspirația să le golească de cărți, transformându-le, astfel, în fruntarii semitransparente, semireflectante, numai bune pentru a constitui decorul Iliriei din *A XII-a noapte* a lui Shakespeare.

În Iliria, nimeni nu pare a ști pe ce lume se află. Șeful statului, ducele Orsino, este un Conachi lingav, îngrășat de muzică, poezie și amor. Contesa Olivia a decis că doliul îi șade bine și se complace în el, acoperită de voaluri negre. Odată stârnită, nu ezită, însă, să-și reveleze noul *look*, în variantă minimală de lenjerie neagră. Își va consuma însă amorul tot în of-uri și ah-uri, amplificate electronic. Învelirea completă a personajului într-un ambalaj textil neutru este de mare efect și în episodul prinderii lui Antonio, sugerând anularea totală a personalității. Malvolio este un administrator frustrat erotic și bântuit de spectrul ratării. Dacă, la început, el își construiește imaginea ca valet englez impecabil, descins din Wodehouse sau din *Rămășițele zilei*, curând își dezvăluie toate umorile, sentimentele și, mai ales, resentimentele, aidoma unchiului Vania. Viola se îndrăgostește de duce cu încăpățânare adolescentină, ca Zarecinaia de Trigorin. Feste și Fabian gustă cu delicatețe, deși fără reținere, armonia relației lor homosexuale. Singurul îndrăgostit dezlănțuit, romantic, este Antonio, care, iubindu-l pe Sebastian, dovedește încă o dată că, în dragoste, sexul are prea puțină importanță. Sir Toby și Andrew Aguecheek își caută disperați, în chefuri, euforia, dar nu rezistă la băutură. Maria renunță să-i mustre, se mulțumește să vadă de ei în chip matern. Nu e veselie în ultima noapte, a douăsprezecea, a sărbătorilor de iarnă, doar mahmureală și melancolie. Lumea vitală și contradictorie a lui Shakespeare este transmutată în cea destrămată și descusută a lui Cehov.

Bibliotecile-vitrine formează despărțituri mobile și translucide ale spațiului de joc, sugerând delimitarea vagă și ambiguitatea identităților. Ridicarea lentă a unor personaje pe cantul unei imense oglinzi face ca acestea să se recompună dintr-o jumătate reală și una reflectată, rezultând o imagine teatrală puternic semnificantă. E mai puțin clar ce caută piticii de grădină deasupra bibliotecilor: poate că în ei se refugiază sufletele cărților absente. Dispariția cărților sugerează inconsistența unei lumi care și-a pierdut resursele necesare pentru a visa. Cei care nu citesc nu știu cum să-și construiască personalitatea, ezită între ipostaze fantomatice și își exprimă nesiguranța prin muzică. De aceea, ambianța sonoră a spectacolului este dintre cele mai elaborate. Muzica lui Vasile Șirli, combinată cu zgomotul picăturilor de ploaie, creează o ambianță sonoră care se potrivește perfect cu ritmul destrămat cu artă, de *ragtime*, al spectacolului, iar contribuția lui Ion Butnaru ca muzicant este remarcabilă.

Actorii, cu care regizorul a mai colaborat în repetate rânduri, au fost atent ținuți sub control, astfel încât unitatea tonală să fie ferm păstrată. Textul lui Orsino



Valer DELLAKEZA

Scenă din spectacol.

fiind drastic scurtat, Valer Dellakeza a trebuit să recurgă preponderent la limbajul nonverbal și a făcut-o cu aplomb. Am regretat distribuirea unei actrițe în travesti (Iulia Lazăr) în rolul lui Sebastian, deoarece aproape că se elimină, astfel, picanteria relației sale cu Antonio. Mihai Arsene, în rolul acestuia din urmă, este de o mare expresivitate, oscilând subtil între grație și parodie. Nicolae Poghirc are farmec și umor în rolul lui Aguecheek. Lipsesc, din păcate, referirile la pretențiile de *sportsman* ale personajului. Cu o mustață ca a lui Groucho Marx, Romanița Ionescu propune o Viola amuzantă, agreabilă, lipsită însă de farmecul ambiguității: e feminină, nu androgină. Cerasela Iosifescu este, între interprete, „leoaica", ea captând atenția prin spectaculozitate. Iosefina Stoia își stăpânește temperamentul, făcând din Maria un personaj mai curând tandru decât zglobiu. Cuplul de îndrăgostiți *Fabian–Feste* (Angel Rababoc, respectiv, Valentin Mihali) funcționează impecabil, primul emanând efluvii de melancolie, ultimul găsindu-și reazem în filosofie. Constantin Cicort pare că vrea să arate fondul fanatic-autoritar al lui Malvolio, dar, până la urmă, compătimește cu nefericirea personajului, prea aspru pedepsit. Ion Colan și Valentin Dogaru se impun ca prezențe radiante în roluri secundare. Ilie Gheorghe se ridică deasupra tuturora, fiind precis și interesant în rolul lui Sir Toby. Departe de a constitui o variantă a lui Falstaff, Sir Toby al său este un fragil cu explozii de falsă vitalitate. Excelent este momentul când se străduiește de repetate ori să înceapă celebrul cântec „Potaie, taci!", în cele din urmă renunțând, ca la ceva derizoriu.

Viziunea lui Silviu Purcărete, susținută de muzică și de interpretarea actorilor, are noutate, finețe și rafinament, dar pare oarecum lipsită de forță. Rigoarea formală temperează, e drept, dar jocul ar trebui să lase să se perceapă mai bine energia neizbucnită, pe care stilul se străduiește s-o țină în frâu.

Cum doriți **sau** Noaptea de la spartul târgului (a XII-a noapte) **de William Shakespeare. Teatrul Național Craiova. Adaptarea scenică, regia, scenografia: Silviu Purcărete. Muzica: Vasile Șirli. Distribuția: Valer Dellakeza *(Orsino)*, Iulia Lazăr *(Sebastian)*, Mihai Arsene *(Antonio)*, Valeriu Dogaru *(un căpitan)*, Ion Colan *(Valentin)*, Ilie Gheorghe *(Sir Toby)*, Nicolae Poghirc *(Andrew Aguecheek)*, Constantin Cicort *(Malvolio)*, Angel Rababoc *(Fabian)*, Valentin Mihali (Feste), Cerasela Iosifescu *(Olivia)*, Romanița Ionescu *(Viola)*, Iosefina Stoia *(Maria)*, Ion Butnaru *(Muzicantul)*. Data reprezentației: 21 martie 2004.**

Regele moare

Dacă, într-o montare ipotetică, s-ar scoate din *Apus de soare* retorica patriotică, ar rămâne o schiță pentru *Regele moare*. Între Delavrancea și Ionescu nu este decât acea distanță despre care Napoleon – alt rege care și-a teatralizat agonia – spunea că separă sublimul de deriziune. Lipsită de pozițiile strategice de la Chilia și Cetatea Albă, Moldova lui Ștefan cel Mare se repliază în neputință, asemenea regatului lui Bérenger I. În ambele piese, două femei rivale și-l dispută pe muribund: Maria și Oana la Barbu Ștefănescu (Delavrancea), reginele Marguerite și Marie la Eugen (Ionescu). Ștefan cel Mare își adusese din străinătate trei doctori, Bérenger se mulțumește cu unul singur („Economii, Horatio!"). Invocarea de către Ștefan a victimelor de la Războieni trimite înainte, în timp, la tirada prin care Bérenger exhortează pe morți să-i livreze secretul îndurării „marii treceri". O posibilă actualizare

estetică a dramei romantice ar putea consta în reducerea ei la absurd.

Actualizarea politică, și ea posibilă, prin introducerea voită de anacronisme, n-ar face decât să submineze sensurile textului. Retorica neatârnării sună „politic incorect" într-o epocă a integrării și globalizării. Expediția în Pocuția pare o intervenție în forță, care sfidează dreptul internațional. Accesele de autoritate ale domnitorului privind asigurarea succesiunii, în disprețul dreptului cutumiar, ca și înlăturarea violentă a opozanților, nu rimează deloc cu ideea pe care ne-o facem azi despre o justiție independentă.

Spectacolul Teatrului Național „I. L. Caragiale" din București, regizat de Dan Pița, nu-și propune nici să actualizeze, nici să submineze celebra piesă, ci să o prezinte cu demnitate, fast și noblețe. Grandilocvența verbală este pusă în surdină, în schimb cea vizuală este accentuată. Decorul lui Mihai Mădescu taie răsuflarea prin somptuozitate, mai ales datorită panourilor cu fragmentele de frescă luminate. Eșafodajul de lemn din centru, deși echilibrat și sugestiv, aduce prea mult aminte de construcția imaginată, pe vremuri, de Liviu Ciulei, la Grădina Icoanei, ca decor unic pentru piesele

Costel CONSTANTIN

lui Shakespeare. Desfășurările (inutile) de trupe înzăuate te fac să crezi, mai ales la început, că Dan Pița pregătește un film de Sergiu Nicolaescu. De asemenea, numeroasele femei de la curte, care-și agită voalurile pe scenă sau umflă o nesfârșită pânză de mătase umplu scena fără mult rost, în ciuda mișcării inspirate și riguroase, gândită de Liliana Iorgulescu. Curând, însă, spectacolul își revine la normal, înfățișându-se ca dramă interioară a despărțirii de Putere și de viață. Orice muribund se agață de viață cu disperare, iar orice rege se agață de Putere. Spre deosebire de Bérenger, care știe că lumea sfârșește cu el, Ștefan își imaginează că proiectele sale vor continua, exact în sensul pe care-l dorește și-l imprimă.

Agonia lui Ștefan cel Mare, are o dimensiune dramatică care lipsește, de exemplu, morții tolstoianului Ivan Ilici, deoarece expierea în mare stil face parte, în cazul regilor, din *job description*. Charles I, Ludovic al XVI-lea au urcat pe eșafod ca pe o scenă, iar simțul teatral i-a ajutat să-și joace bine rolul. Ștefan folosește până și patul de suferință ca scenă, dând, în el, două reprezentații de clasă: una de mare finețe, alta de mare curaj. În prima, îi dezvăluie Oanei secretul nașterii sale, jucând rolul de abil manipulator de oameni. În a doua, își exhibă forța și stoicismul, îndurând arderea cu fierul roșu.

Calitatea spectacolului se datorează actorilor și, parțial, decorului. Costel Constantin nu se lasă copleșit de grandoarea rolului lui Ștefan. Spre deosebire de George Calboreanu, care se confunda cu personajul, Costel Constantin sugerează că joacă rolul unui om care, la rândul lui, joacă un rol: cel al domnitorului neînfricat și autoritar. Deși se adresează prea adeseori sălii, și nu celor de pe scenă, o face fără patos și ostentație exagerate. Monica Davidescu joacă mai puțin rolul Doamnei Maria, cât al unui manechin pus să prezinte rochiile superbe și originale, create de Luana Drăgoescu. O face însă bine, punând „toaletele" în valoare. Am fost de-a dreptul frustrat când n-am fost lăsat să le studiez în voie. La începutul părții a doua, abia apăruse pe scenă cu o splendidă rochie în culorile toamnei, când Ștefan o trimite, autoritar, să se schimbe în „ceva mai vesel".

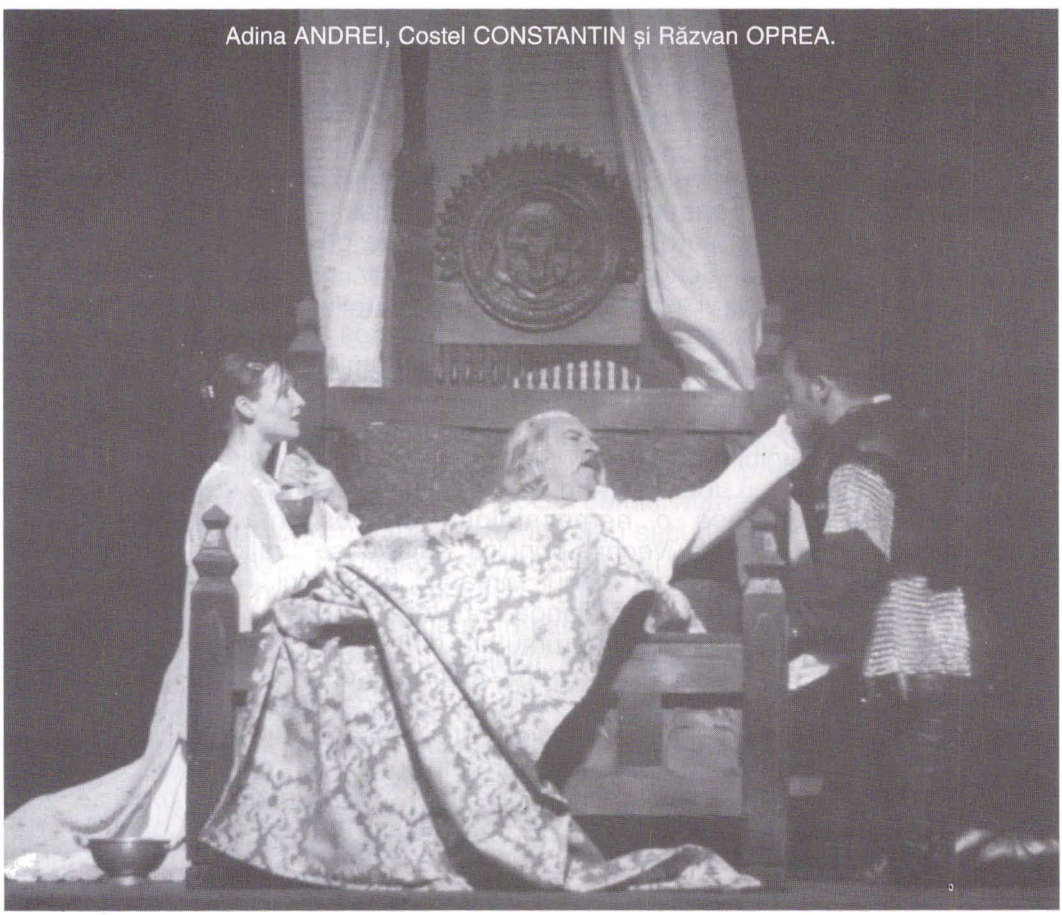
Mulți actori dau o prospețime nouă și o culoare vie rolurilor pe care înaintașii lor le-au sculptat în creații care păreau definitive. Marius Bodochi, inspirat de clovnii lui Shakespeare, propune o interpretare originală Clucerului Moghilă, arătând înrudirea personajului cu credinciosul duce de Kent din *Regele Lear*. Răzvan Oprea face din Petru Rareș un tânăr vioi, modern, pragmatic, care știe să se adapteze la orice schimbare de situație. Excepțional în rolul doctorului Șmil, Claudiu Bleonț evită comicul ieftin și construiește un portret în acvaforte, inteligent șarjat. În rolurile celorlalți doi doctori, Marius Rizea și Tomi Cristin sunt mai palizi. Grupul intriganților, format din Șerban Ionescu, Eugen Cristea și Vlad Ivanov, funcționează excelent, atât prin buna corelare, cât și prin caracterizarea diferențiată a personajelor. Adina Andrei, în rolul Oanei, oscilează, fiind când naivă, când spioană, dar reușește cu brio cea mai bună scenă a spectacolului: dialogul cu Ștefan din partea a doua.

In ciuda reușitelor individuale, spectacolul suferă din cauza unei regii ineficiente. Regizor de film, Dan Pița dă principală atenție vizualului, iar cu actorii lucrează atent, dar, cum se face în cinema, fragmentar, scenă cu scenă. Ca urmare, nu există o concepție clară privind relațiile la nivel macrostructural. Replicile, o dată spuse, sunt clasate, ele nu reverberează

nici în urmă, nuanțând ce s-a spus înainte, nici înainte, anticipând ce urmează să se spună. Pe scenă se aude textul, cu intonațiile cuvenite, lipsesc însă contextul, paratextul, hipertextul. Acestea din urmă devin perceptibile numai atunci când vocile și mișcările alcătuiesc o structură complexă, în care armonia și polifonia să alterneze, atât în plan sincronic, într-o scenă, cât și diacronic, la nivelul întregii desfășurări a spectacolului. Or, coordonarea subtilă a interacțiunilor, sarcină esențială care revine regizorului, este complet neglijată.

O prietenă îmi mărturisea cu bucurie că băieții ei, aflați la vârsta adolescenței, sunt nerăbdători să vadă *Apus de soare*. Mă îndoiesc că tinerii francezi de aceeași vârstă s-ar îmbulzi să vadă *L'aiglon* al lui Rostand. Piesa lui Delavrancea rezistă mai bine, pentru că, în ea, eroismul nu face una cu patriotismul. Moldova nu e a nimănui, moartea e a tuturora.

Teatrul Național „I.L. Caragiale" București – Apus de soare **de Barbu Ștefănescu Delavrancea. Adaptare în două părți de Dan Pița și Costel Constantin. Regia: Dan Pița. Decorul: Mihai Mădescu. Costumele: Luana Drăgorescu. Mișcare scenică: Liliana Iorgulescu. Muzica: Adrian Enescu. Distribuția: Costel Constantin, Ioan Andrei Ionescu, Liviu Lucaci, Vlad Ivanov, Șerban Ionescu, Marius Bodochi, Răzvan Oprea, Eugen Cristea, Tomi Cristin, Marius Rizea, Claudiu Bleonț, Monica Davidescu, Adina Andrei etc. Data premierei: 13 mai 2004.**



Adina ANDREI, Costel CONSTANTIN și Răzvan OPREA.

De la ironie la cinism

Georg Büchner a scris piesa *Leonce și Lena* în 1836, dorind, fără șanse, să câștige un concurs. Era perioada de apus a idealismului filosofic german. Goethe murise, iar olimpianismul său începea să nu mai fie gustat. Gloria lui Hegel se apropia, și ea, de apus. Schopenhauer, un *outsider*, publica, în același an, al doilea volum din opera sa vizionară, *Lumea ca dorință și reprezentare*. Peste doar câțiva ani, aveau să înceapă să se manifeste filosofi ca Feuerbach și Marx, care aveau să privească mefient, dacă nu chiar cinic, „spiritul". Lumea fusese explicată; venise vremea ca ea să fie schimbată.

Büchner nu voia să schimbe lumea, ci să o ia în răspăr. Nu avea în vedere lumea realităților tangibile, ci lumea intelectuală a vremii sale. Aceasta visase destul, se îmbătase cu idei, dar, în fața realității, eșuase. Euforia renașterii naționale, care generase o nemaiîntâlnită efervescență intelectuală, se transformase în mahmureală. Vechile principii „sănătoase", validate de tradiție, se dovediseră mai puternice decât elanul romantic al înnoirii. Realismul sănătos, reductiv și cuminte se pregătea să ajungă la putere.

Intriga din *Leonce și Lena*, împrumutată dintr-o nuvelă a lui Ludwig Tieck, trimite la mai vechea piesă a lui Marivaux, *Jocul dragostei și al întâmplării*. Ca și acolo, doi tineri, sortiți căsătoriei, vor să scape de coerciție, dar, cunoscându-se fortuit, ajung să o accepte de bună voie. Este adevărat că, la Büchner, numai băiatul are tresăriri de nesupunere, fata alergând spre altar fără rețineri. Diferența, la nivel ideologic, este însă mult mai importantă. Leonce suferă de *malaise*, vrea să evadeze dintr-un mediu stătut, să se împlinească într-un mod „original", dar ajunge să-și accepte locul prestabilit, „în rândul lumii". Confidentul Valerio îl însoțește pe Leonce, în evadarea sa, dându-i mereu, cu abilitate, lecții de realism.

El ironizează, pe rând, ideile romantice curente: avântul spre ideal, comunitatea cu natura, gustul pentru insolit, extravaganța comportamentală, exaltarea amorului. Fuga către neprevăzut se soldează cu reinserția în banal, un banal fals înfrumusețat de sentimentalism. Este chiar evoluția romantismului, descrisă de Virgil Nemoianu (în cartea sa, *Îmblânzirea romantismului*), de la varianta sa eroică (*high*) la cea molcomă (*Biedermeier*). Autorul român observă cu subtilitate că avem de-a face cu o ironizare a ironiei însăși: ironia romantică devaloriza realitatea tangibilă, în timp ce ironia lui Büchner își ia chiar ironia romantică drept țintă. Tratarea ironiei cu ironie nu duce nici la tragedie, nici la cinism, ci la deriziune. Nu se ajunge la tragedie, pentru că, până la urmă, toți acceptă cu seninătate starea de fapt; nici la cinism, pentru că demonstrația nu e reductivă: ambiguitatea situației rămâne întreagă.

Piesa a avut parte de o montare memorabilă în 1970, în regia lui Liviu Ciulei. În vremea aceea, elanurile lui Leonce erau receptate de public în spiritul revoluției juvenile, repede eșuate, a anilor '60. Trăiam, pe atunci, o epocă de deziluzionare, de revenire la normalitate, după un scurt moment de speranță nebunească. Astăzi, piesa își găsește cu greu suportul în actualitate.

În spectacolul de la Teatrul Odeon, Alexandru Dabija a împins tonul spre cinism și interpretarea spre grotesc. Aceste opțiuni au micșorat, din păcate, miza dramatică a piesei. *Leonce*, în interpretarea lui Sorin Leoveanu, este, de la început, un țicnit, nu un extravagant, un dezorientat, nu un revoltat. Luiza Cocora *(Lena)* se străduiește să fie mereu doar ridicolă, cu toate că rolul impunea un sentimentalism dulceag, văzut ironic. Gabriel Pintilei, în *Valerio,* are bune accente de autenticitate și durități de băiat care știe ce e viața. Din păcate, cuplul Leonce–Valerio își pierde pregnanța, din cauza lipsei contrastului. Începutul spectacolului, vrând să sugereze stagnarea și abulia de la curtea regelui, nu reușește să fie decât peste măsură de plicticos. Prezența caricaturală a personajului mut, interpretat de Carmen Coțofană, este superfluă. Atenția începe să fie stârnită la apariția neașteptată a *Rosettei* (Paula Niculiță) ca *Jack-in-the-box*. Regizorul insistă pe scenele în care mulțimea supușilor, reprezentată prin bibelouri aliniate, este instruită de miniștri să-și arate entuziasmul față de stăpânire. Nu rezultă însă altceva decât o „șopârlă", care ar fi fost aplaudată doar în anii dinainte de 1989. Constantin Cojocaru, cu profesionalismul său recunoscut, face din rege un Papură Vodă amuzant. Rodica Mandache are umor în rolul guvernantei, reușind, din când în când, chiar să dezmorțească publicul. Gelu Nițu este excesiv de caricatural în rolul ministrului; lipsește pretinsa demnitate, pe care personajul ar trebui să încerce s-o exhibe, pentru a declanșa efectul comic. Marian Ghenea, Pavel Bartoș și Ioan Bătinaș sunt prezențe marcante, în roluri secundare.

Decorul lui Dragoș Buhagiar este pretențios și cam inexpresiv. Reflectorul tip „masă de operații" nu folosește decât ca efect vizual în prima scenă. Apoi, stă suspendat degeaba. Cutiile luminate, în care stau norii ca peștii în acvariu, sunt prea mici față de dimensiunea fundalului. Este însă reușit dialogul vizual dintre două forme rotunde: cercul / semilună din fundal și marea roată în care Leonce și Valerio călătoresc, rostogolindu-se.

Presupunem că acest accesoriu este o aluzie la excelența anvelopelor produse de firma Tofan, sponsorul spectacolului. Recuzita bogată include brazde de pajiște, un cort de plastic – refugiu pentru îndrăgostiți –, multe păpuși care simulează poporul, artificii, ghirlande colorate, ba chiar și un ecorșeu care ocupă degeaba loja de lângă scenă.

Faptul că spectacolul nu ajunge la miezul piesei este probat și de un dialog purtat între spectatori, în timp ce, pe scenă, se scanda „pipi" și „popo": „De cine-i piesa asta? – De un neamț, Büchner. – A, dintre ăștia promovați de Scoradeț! – Da, ăștia cu genocid și nevroze sexuale". Confuzia nu venea atât din incultură, cât, mai ales, de pe scenă.

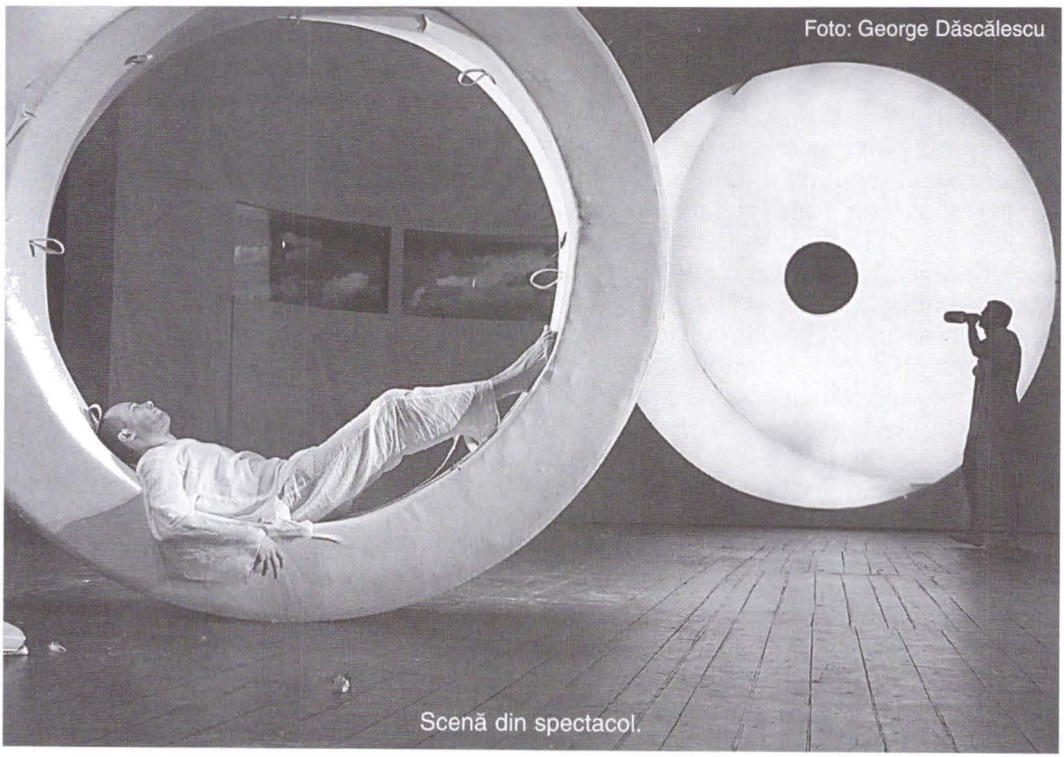
Cristina MODREANU

Musca de pe peretele lui Dabija

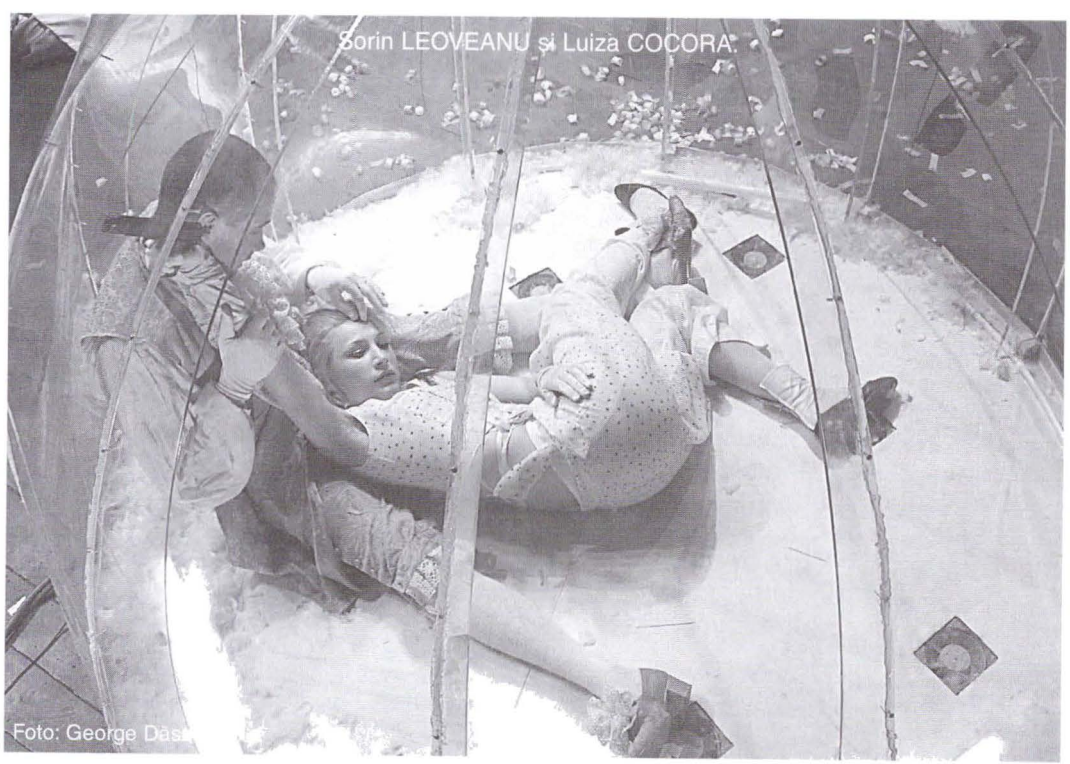
Orice artist are în cariera lui momente de cădere, sau măcar de confuzie, de derută, clipe în care, ajuns la un anumit nivel, se simte atât de obligat de tot ceea ce a creat până atunci, încât bucuria reușitei se transformă în teama de eșec sau în spaima de a nu mai putea fi el însuși, din cauza presiunilor exterioare. E firesc, iar căutările sunt binevenite în asemenea momente, fiindcă numai ele pot ajuta un spirit creator să-și găsească o nouă cale de exprimare, să continue această aventură a unei personalități ce vorbește despre lume pe limba ei proprie, cu o sonoritate unică.

Așa se întâmplă, cred, în acest moment, cu regizorul Alexandru Dabija, personalitate a generației mature din regia de la noi, ce a dat și continuă să dea direcțiile în teatrul românesc, prin nume ca Mihai Măniuțiu, Tompa Gábor, Victor Ioan Frunză, Alexander Hausvater, Alexandru Darie (chiar dacă ceva mai tânăr decât ceilalți). Când a ales pentru a pune în scenă piesele unor autori interbelici, toată lumea și-a spus „mai bine să le monteze el foarte bine, decât altul prost". Când i-a criticat vehement pe tinerii regizori ai generației 2000, zicând că efortul lor regizoral se reduce la alegerea unor texte contemporane, lumea și-a spus „știe el ce știe", mai ales că a fost inițiatorul unui proiect dedicat regiei tinere și textelor contemporane la Teatrul Odeon, de care este legat în continuare în calitate de consilier artistic, după ce l-a condus în două etape. Când a declarat că, depășind „damblaua" festivalurilor în străinătate, „a rămas cu credința în spectacolele vorbite în limba română" și vrea să repună actorul în prim-plan, toată lumea i-a admirat spectacolele în care îl avea alături pe Marcel Iureș. Când a spus că „i-e dor de un mare scriitor de teatru", am început să sperăm din nou.

Recunosc, acum nu mai înțeleg mare lucru: proiectul cu **Leonce și Lena** de Georg Büchner la Odeon avea toate premisele pentru un succes: un mare autor, actori tineri buni (regizorul a declarat chiar că pune spectacolul pentru cuplul Luiza Cocora–Sorin Leoveanu), colaborarea cu un scenograf de excepție, care nu mai conține să ridice toate premiile dedicate breslei sale (l-am numit pe Dragoș Buhagiar), un teatru care i-a stat la dispoziție (Odeon) și un co-producător generos (Fundația Tofan). Rezultatul? Un spectacol de actori fără actori, de imagini alcătuite dintr-o risipă de imaginație a scenografului, de cele mai multe ori alunecând în paralel cu miezul producției, sub privirea amuzată a regizorului, căruia se pare că-i face bine să-și „biciuiască" puțin publicul, pentru a-l scoate din amorțeală. În plus, chiar dacă în fibrele acestui pastel ironic și copilăros se întrevăd gândurile



Scenă din spectacol.



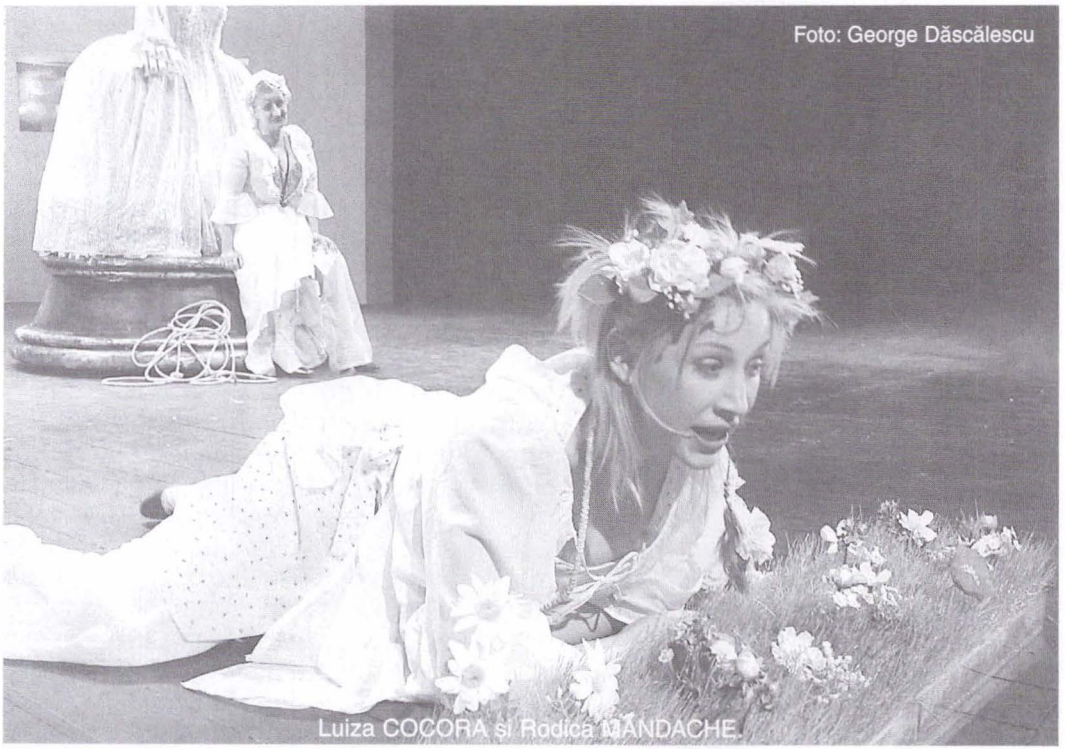
regizorului, spuse de Büchner, din păcate, acestea sunt făcute aproape de neînțeles de interpreți.

Să mă explic: desenul general al spectacolului este unul foarte frumos, atent alcătuit, în primul rând, la nivelul ideilor accentuate prin scenografie. Totul e pus sub semnul cercului, nimic nu e întâmplător, cu atât mai puțin întâlnirea lui Leonce cu Lena, tocmai când amândoi fugeau – fără să se cunoască unul pe celălalt – de nunta impusă de părinți. Universul lipsit de griji în care cresc cei doi tineri, ghemul idealist al existenței lor, care include libertatea de a se plictisi, lipsa de griji și responsabilități, visarea, contemplarea, protestul chiar, atunci când o schimbare a acestui cadru perfect se face simțită, se intersectează brutal cu zona unde se mimează responsabilități politice, decizii grave, de care depinde soarta unui stat. Ridiculizarea acesteia, prin apariția unui rege caricaturizat (Constantin Cojocaru) și a prim-ministrului lui de carton (Gelu Nițu) ne face să simpatizăm de la început cu cei doi tineri, expresie a spiritului liber, fie el și afundat în naivitate.

Din păcate, ironia regizorului funcționează și aici după același tipic, punând amortizor ritmurilor spectacolului. Discursul tânărului prinț Leonce devine nu mai mult decât o odă pentru plictiseală și trândăvie (însă una astfel rostită încât plictisește ea însăși), iar gingășia și feminitatea tinerei prințese Lena nu e decât o insuportabilă și, pe alocuri, ininteligibilă miorlâială, debitată pe același ton, de la un capăt la altul. Văicăreala continuă a Lenei și a doicii ei (Rodica Mandache) pe același ton, fie că e vorba de nemulțumirea stârnită de vestea măritișului, de teama de necunoscut trăită după fuga de-acasă sau de bucuria constatării că s-a îndrăgostit, nu are altă explicație decât extinderea procedeului ironiei de la un capăt la altul al spectacolului, care devine astfel, în lipsa unui contrapunct, monoton. Soluțiile scenografice coplesesc, multiplicându-se cu fiecare scenă – un soi de navă cosmică rotundă se ridică la început deasupra scenei, tema cercului regăsindu-se apoi pe fundalul decorului, în roata de circ ce figurează deplasarea personajelor, în cortul transparent sub care se adăpostesc mai întâi Leonce, apoi tânărul cuplu. E frumoasă balerina din cutia muzicală (Paula Niculiță), frumoasă și rochia sofisticată așezată pe un postament, pe care doica îl târăște după ea, frumoasă ideea cu tăvițele pline de flori, ca niște straturi în care se tăvălesc îndrăgostiții, frumoase costumele și spectaculos efectul aerului pompat în interiorul cortului transparent pentru a risipi petale... Dar fără restul edificiului, această „ornamentație" pare excesivă, o demonstrație în sine ce subliniază lipsa de consistență a spectacolului în celelalte elemente ale sale. Citind caietul program, un obiect de artă în sine – alcătuit din citate bine alese și din desenele Iulianei Vâlsan – găsești cheia multor scene, păcat e însă că nu toate sunt la fel de clare și fără „decodor".

După toate alegerile mai mult sau mai puțin surprinzătoare ale regizorului – alegeri care ne țin mereu atenți în ceea ce-l privește – această pledoarie (doar pe jumătate reușită) pentru „rar înțeleasa ironie romantică" pare să închidă o paranteză pe parcursul căreia Alexandru Dabija a pus sub semnul întrebării regia, întrebându-se parcă, la fiecare spectacol, până unde poate merge rolul de „demiurg" al celui considerat încă primul autor al unui spectacol de teatru. Numai să nu devină această întrebare un fel de „muscă pe perete", cum se încăpățânează să repete unele dintre personajele din **Leonce și Lena.**

Teatrul Odeon – Leonce și Lena **de Georg Büchner. Traducerea: Nicolae Scarlat. Regia: Alexandru Dabija. Scenografia: Dragoș Buhagiar. Coregrafia: Carmen Coțofană. Cu: Sorin Leoveanu, Luiza Cocora, Gabriel Pintilei, Constantin Cojocaru, Rodica Mandache, Gelu Nițu, Paula Niculiță, Marian Ghenea, Ioan Batinaș, Pavel Bartoș, Carmen Coțofană.**



Luiza COCORA și Rodica MĂNDACHE.

Sorin LEOVEANU și Luiza COCORA.

Ion PARHON

Comedia politică în actualitate

Slujită cândva cu brio de dramaturgi ca **Teodor Mazilu, Aurel Baranga, Tudor Popescu** și nu numai de aceștia, *satira politică* și-a subțiat prezența pe scenele noastre, după 1989, deși interminabila noastră tranziție ne-a „răsfățat" cu tot felul de strâmbătăți și anormalități demne de a-și găsi locul sub luminile rampei. În aceste condiții, reprezentația **Teatrului de Comedie**, în premieră absolută, cu **Poker**, de **Adrian Lustig,** în regia lui **Alexandru Tocilescu**, înfățișată în deschiderea **Festivalului comediei românești**, a fost așteptată cu uriașă nerăbdare de public și de oamenii de teatru, fapt potențat și de satisfacția reîntâlnirii cu un regizor valoros, care a conferit unor texte de acest fel atributele succesului. Și, într-adevăr, așteptările au fost în bună măsură împlinite, dacă ne gândim, pe de-o parte, la gama largă de mizerii ale vieții noastre sociale, economice și politice, dezvăluite de autor cu sârg și cu voluptate, fără urmă de scrupule, împreună cu „tipologiile" corupților și ale profitorilor tranziției, iar pe de altă parte, la imaginația și histrionismul regizorului, care își începe spectacolul cu un grotesc „senator" executând figuri de balet din *Lacul lebedelor*, sub privirile amantei sale, o nevricoasă moldoveancă de peste Prut, grăbită în final să șteargă putina, spre a-și reîntâlni iubitul – mafiot la... Moscova ! Profesionalismul regiei se face simțit pe tot parcursul spectacolului, fie prin atenuarea unor ezitări sau note redundante ale textului, fie prin introducerea unor pasaje spectaculoase cu iz

Simona STOICESCU și Vladimir GĂITAN.

„suprarealist", îmbogățind dialogul destul de pitoresc cu situații comice, „onirice" sau grotești, ce „dau bici" și ele inițiativei interpretative a spectatorilor.

Pofta de comedie politică pare să vină și dinspre interpreții **Valentin Teodosiu**, în rolul senatorului corupt, **George Mihăiță**, un neosecurist amestecat și el în matrapazlâcuri, însoțit în clipele nesigure de bodyguarzi mascați, care pătrund în încăpere prin zid !, **Vladimir Găitan**, interpretul medicului și el corupt, dar cruțat parcă de „tușa" violentă ce definește chipurile partenerilor lui de joc, și tânăra **Simona Stoicescu**, încă studentă, într-o „compoziție" viu colorată, plină de senzualitate, de draci și de haz, reușind să completeze binișor „careul de ași" ales de Tocilescu spre a-și atinge scopul. Deși textul nu poate fi perceput drept o partitură cu valoare de eveniment, iar spectacolul nu reușește în totalitate să-i camufleze fisurile ori să se ridice la înălțimea performanțelor reprezentative din cariera directorului de scenă, trebuie spus că publicul se amuză copios, la scenă deschisă, de „mizeriile" ce-i sunt atât de familiare, se bucură de rezolvările ingenioase și spectaculoase ale unor scene aproape „apocaliptice", iar la final, explodează într-un veritabil ocean de aplauze. Explicația cred că trebuie căutată atât în harul și aplombul realizatorilor acestui spectacol, căruia îi întrezăresc o viață lungă, cât mai ales în raritatea comediilor politice bune ivite în ultimul deceniu în casa Thaliei, zonă populată, în schimb, de divertismentul facil sau vulgar cu titlu de „cabaret politic", cu excepția unor evoluții remarcabile ale grupului „Divertis".

Poker **de Adrian Lustig; Teatrul de Comedie;** Regia: **Alexandru Tocilescu;** Decorul: **Puiu Antemir;** Costumele: **Anca Răduță;** Muzica și ilustrația muzicală: **Gabriel Bassarabescu;** Coregrafia: **Andreea Căpitănescu.** În distribuție: **George Mihăiță *(Titel),* Vladimir Găitan *(Horia);* Valentin Teodosiu *(Claudiu),* Simona Stoicescu *(Monica),* Andreea Căpitănescu, Gabriel Călinescu, Relu Poalelungi, Ion Gilica, Florin Zincuță (diavoli, bodyguarzi). Data reprezentației: 17 aprilie 2004.**

Valentin TEODOSIU, George MIHĂIȚĂ și Vladimir GĂITAN.

Ion PARHON

„Telenovelă" salvată...

Poet, prozator, dramaturg, regizor și scenarist cu peste 40 de filme în palmares, dar și prieten al literaturii noastre, pe care a cunoscut-o și ca traducător, autorul grec **Kostas Asimakopoulos** revine pe scenele românești, după spectacolele cu *Mireasă de ocazie,* la Satu Mare, și *Elenii,* la Naționalul bucureștean, cu piesa ***Viață furată,*** montată la **Teatrul Național din Iași** de regizorul **Ovidiu Lazăr.** Acesta își definește producția drept *„un spectacol despre iubiri amăgitoare care duc la eșecuri sufletești ce trebuie asumate cu încrederea că iertarea poate fi, uneori, un alt început. Un spectacol clădit în dorul unei emoții simple și înălțuitoare, ca șoapta unui clar de lună"*... Într-adevăr, acest gen de „teatru de cameră", găzduit de Studioul ieșean, nu este lipsit de emoția unor puternice crize morale și a nevoii sincere de clarificare a sentimentelor, pe care personajele o trăiesc într-un spațiu parcă și el „vidat" în urma unei triste experiențe existențiale. Eroina își asumă riscul părăsirii vieții familiale, amenințată de efectele „corozive" ale automatismelor și rutinii, cu speranța de a deslușì „adevărul absolut" al iubirii. Deîndată ce această „aventură" este și ea sufocată de platitudine, femeia alege calea vecinătății față de cei dragi, de unde poate să îi observe în liniște și să deslușească poate calea de reconciliere, regăsind o fericire mai puțin... spectaculoasă, dar înnobilată de certitudini. Iar opțiunea devine și mai potrivită, în clipa când fiica ei cunoaște gustul amar a iubirii trădate. La prima vedere, o schemă din zona „telenovelelor", o poveste melodramatică, pe gustul acelui public iubitor de seriale latino-americane, cu final nu tocmai cenușiu, încât lacrima să se usuce repede, iar nefericirea eroilor să fie repede dată uitării. Din... fericire, aici, preocuparea regizorului de a face povestea mai convingătoare își află o bună susținere din partea **Mihaelei Arsenescu Werner**, interpreta personajului principal, o actriță nu numai foarte talentată, dar și cu o bună intuiție, cu o atitudine lucidă, critică față de rol, fapt care conduce în cea mai mare parte la salvarea spectacolului de clișeele acelor „telenovele". Alături de protagonistă, **Florin Mircea**, în rolul idolului decăzut de pe soclul unei mari iubiri, **Petru Ciubotaru**, întrupându-l pe soțul încrezător în refacerea căminului conjugal, **Haruna Condurache**, în rolul fiicei îndrăgostite de un „vânător de inimi", interpretat de **Doru Aftanasiu,** și **Monica Bordeianu**, într-o partitură ușor misterioasă a stăpânei apartamentului ce servește drept loc de observare a vieții celor de vizavi, dar și stăpână a „jocului" în care sunt antrenați toți cei din scenă, se străduiesc și ei, cu rezultate nu întotdeauna performante, să confere dialogurilor și mărturisirilor un caracter cât mai firesc, mai aproape de un adevăr posibil, „rupt din viață", cum se spunea cândva, nu-i așa ? Cu tot efortul lor remarcabil, spectacolul păstrează pe scenă ceva din sentimentalismul și schematismul textului. Faptul se datorește scriiturii și se insinuează perfid în memoria vizual-afectivă a publicului, grăbit să recunoască crâmpeie de situații și destine ce populează cu sârg micul ecran, de dimineață și până în noapte, prin caruselul poveștilor lacrimogene sau al „surprizelor" ivite „din dragoste"...

Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași, premieră absolută – Viață furată **de Kostas Asimakopoulos. Traducerea Elena Lazăr. Regia: Ovidiu Lazăr. Scenografia: Nicolai Mihăilă. Distribuția: Mihaela Arsenescu-Werner *(Sofia D'Alema)*, Florin Mircea *(Luca Morante)*, Petru Ciubotaru *(Luigi D'Alema)*, Monica Bordeianu *(Flora Cortese)*, Haruna Condurache *(Alinda)*, Doru Aftanasiu *(Ricardo Roti)*. Data reprezentației : 20 aprilie 2004.**

Marinela Țepuș

O lume în spasmele dansului

Ada Lupu face parte din noua generație de regizori, fiind unul dintre artiștii vii, neastâmpărați, pasionați, deopotrivă, de viață și de teatru. Suflet ardent de explorator, riscă, în orice moment, să intre într-o fundătură, dar are întotdeauna energia să iasă neîntinată și să (se) caute mai departe. Montările sale, chiar dacă nu ating perfecțiunea, poartă, de fiecare dată, o incredibilă poftă de joc (joacă), o autentică dorință de cunoaștere prin intermediul teatrului. Pune în scenă texte necunoscute (sau foarte puțin cunoscute) în România. Citește enorm și alege piese care o reprezintă și despre care crede că vor atrage atenția publicului. Cel mai adesea nu se înșală.

Dansează... fetele Mundy! (titlul original: *Dancing at Lughnasa)* de Brian Friel, de curând montat pe scena Teatrului Național „Vasile Alecsandri" din Iași, are toate datele enumerate mai sus. Pare să fie cel mai de succes text al autorului irlandez; jucat, pentru prima dată, la Dublin (în 1990), apoi la Londra și, mai târziu, pe Broadway, unde a și câștigat trei Premii *Tony* (dintre care unul pentru cea mai bună piesă). A mai obținut și Premiul Oliver. Din păcate, are și un dezavantaj: este derutant de narativ. Conflictul se naște greu, se povestește enorm și, abia după un timp, intrăm în povestea din poveste. Acest lung „prolog" – în fond, o prezentare pe larg a personajelor, făcută de eroul-narator *Michael* (Constantin Pușcașu) – o încurcă oarecum și pe regizoare, care încearcă tot felul de exhibiții, pentru a face începutul mai antrenant: multă muzică, multă mișcare, multă vorbărie. Producția ieșeană pare, din această cauză, după primul sfert de oră, ratată. Eroinele, derutate, preiau energia regizoarei, gesturile ei, fără să le filtreze prin propria personalitate; se fâțâie de colo-colo, lipsite de tensiune dramatică. Singurul mai moderat este Michael, care-și deapănă amintirile consecvent cu sine. De fapt, povestea e cea a copilăriei acestuia, petrecută printre femei (mama și cele patru mătuși), tatăl său având o apariție meteorică, menită doar să răscolească simțurile tinerelor din casă, iar unchiul Jack reprezentând mai mult o pată de culoare.

Cu încetul, lucrurile se așază în... „casa fetelor Mundy" – și mai ales în mintea spectatorilor; începem să cunoaștem cu adevărat biografia eroilor, apare și *personajul principal*: un aparat de radio! Ada Lupu își construiește spectacolul în jurul acestui obiect, nu foarte frecvent în casele oamenilor la anul de grație 1936. Muzica izbucnește din el, cotropitor, iar fetele Mundy... dansează. Dansează frenetic, dansează fără oprire, ca să-și potolească instinctele, dansează ritualic, dansează bezmetic, ca să uite de neajunsuri și de suferință, dansează visând zburători. Dansul devine forma cea mai pură de comunicare între ele și a lor cu întreaga lume.

În fond – fiecare reprimându-și cu greu dorința de a avea un cămin, înfrângându-și erotismul care debordează mai ales la vremea recoltei –, fetele Mundy au preocupări mărunte (însă profund omenești): să țină o casă, să crească un copil (Michael este copilul nelegitim al lui Chris și al lui Gerry, cel din urmă – un fante cu trecere la femei, superficial, dar și un neîntrecut dansator).

Ada GÂRȚOMAN-SUHAR și Doina DELEANU.

Descoperim, treptat, o lume plină de spasme, o lume umilă, cu idealuri neînsemnate, însă pentru eroi – cutremurătoare.

În casa Mundy, războiul pentru supremație se dă între *Maggie* (Doina Deleanu) – fata modestă de la cratiță, și *Kate* (Ada Gârțoman-*Suhar)* – profesoara care le știe pe toate, le face pe toate, le descurcă pe toate. *Chris* (Irina Răduțu) pare a fi devenit mamă aproape fără să-și dea seama. O dulce naivitate și rarele apariții ale iubitului ei o salvează (oarecum) de depresie. *Rose* (Petronela Grigorescu) și *Agnes* (Antonela Cornici) tricotează mănuși pentru toată comunitatea, dar sub această ocupație banală se ascund tensiuni puternice.

Decorul (semnat: Rodica Arghir), construit pe două niveluri, este mai mult funcțional decât spectaculos: o grădină (aparent) luxuriantă, pentru că lianele sunt (ostentativ) artificiale, în care eroinele își petrec majoritatea timpului – aici povestesc, aici gătesc, aici tricotează, aici dansează, aici își primesc rarii oaspeți, aici visează –, și o terasă cu un pom pricăjit în care se află antena radioului (și el așezat tot în grădină). Terasa pare că obturează tot orizontul celor din grădină. Zadarnică impresia de vegetație, de aspirație spre altceva. Instinctele colcăie în sufletele tinere. Acestea se agită fără scăpare, într-un univers cât o eprubetă. Fetele, pline de viață, se fanează dansând, visând, sperând... De fapt, ele nici nu mai există și numai memoria lui *Michael* (Constantin Pușcașu) le (re)creează). În lumea preponderent feminină mai există, în afara tatălui (prezență efemeră, menită doar să stârnească simțurile fetelor), și unchiul Jack (prezență exotică, misterioasă, o prezență-absență fermecătoare, însă lipsită de consistență).

Ada Lupu știe să facă dintr-o lume ce poate fi adunată într-o cameră, un univers fabulos, știe să construiască pentru fiecare personaj, biografii interesante. Spectacolul său are mai mult aerul anilor '60, dar asta nu deranjează cu nimic.

Deranjează doar faptul că nu toți actorii răspund cu aceeași promptitudine comenzilor regiei. Ada Gârțoman-Suhar, de pildă, intră mai greu în convenția reprezentației, iar Petronela Grigorescu și Antonela Cornici sunt apariții destul de fade. În schimb, plină de temperament, agilă ca o felină și extrem de expresivă în tot ceea ce face este Doina Deleanu. Asemenea ei, evoluția lui Adi Carauleanu *(Gerry)* este spumoasă, are umor, întruchipând, cu mult aplomb, prototipul unui Casanova de duzină. O altă apariție demnă de luat în considerare este cea a lui Emil Coșeru *(Unchiul Jack),* șarmant și ușor nefericit. M-a impresionat și fragilitatea extremă a Irinei Răduțu *(Chris).*

Înainte de a încheia, se cuvine menționată coregrafia (semnată: Adrian Ștefan), în perfectă sincronizare cu regia spectacolului, realizată cu mult profesionalism și talent.

În totul, e un spectacol de ținut minte, chiar dacă, pe ici-pe colo, are unele fisuri.

Teatrul Național „Vasile Alexandri" din Iași – *Dansează fetele... Mundy!* **(titlul original:***Dancing at Lughnasa***) de Brian Friel. Traducerea și regia: Ada Lupu. Scenografia: Rodica Arghir. Coregrafia: Adrian Ștefan.Ilustrația muzicală: Erica Engel. Cu: Doina Deleanu, Ada Gârțoman-Suhar, Irina Răduțu, Petronela Grigorescu, Antonela Gornici, Adi Carauleanu, Emil Coșeru, Constantin Pușcașu și Ionela Ștefan, Adrian Ștefan (trupa de dans irlandez „The Sky"). Data premierei: 18 aprilie 2004.**

Anticamera morții

Claudiu Goga este unul dintre tinerii regizori cu statut (de mult) recunoscut. Prezent pe afișele teatrelor din țară, invitat la festivaluri de prestigiu, în plus, director (cu inițiativă) al Teatrului „Sică Alexandrescu" din Brașov, creatorul își vede de carieră cu discreție, fără a face multă vâlvă în jurul numelui său, cu pași siguri, alegându-și cu discernământ textele și scenele pe care să monteze. Dar cele mai multe succese le-a avut – lucru firesc, de altfel – la Brașov. Printre producțiile împlinite artistic se numără și montarea cu *Angajare de clovn* de Matei Vișniec. Poate prea des pusă în scenă, în ultimii ani, piesa riscă o anume devitalizare. Trebuie multă energie și o gândire sprințară ca să mai poți cuceri interesul cuiva. Or, la prima vedere, *pare* că regizorul a ales textul mai ales pentru că avea o distribuție ideală. Trei actori minunați, pe care i-am admirat adesea – Costache Babii, Mircea Andreescu și Virginia Itta Marcu –, talentați, dăruiți profesiei, cu o carieră solidă, fideli orașului, sunt invitați să dea viață unor personaje cu totul opuse lor: trei clovni bătrâni, uitați de public, alienați, trăind (doar) cu amintirea unei vieți (cândva) tumultuoase. Fiecare admite greu că vine o vreme în care te simți de prisos, scos fiind din vâltoarea treburilor cotidiene, privit cu indiferență, dacă nu de-a dreptul cu răutate.

Cei trei clovni ai lui Matei Vișniec refuză ratarea, refuză bătrânețea, refuză să fie scoși din joc. Ei încă mai cred în măiestria talentului lor și vor să (re)câștige, cu orice preț, atenția publicului. Falsul anunț: *Se caută clovn bătrân!* activează în ei resorturile cele mai intime, făcându-i să spere într-o revenire spectaculoasă. Spațiul concentrațional (semnat: Ramona Ingrid Macarie) de un mare efect asupra publicului, face, totuși, previzibil deznodământul. Spectatorii înșiși, închiși în cutie, împreună cu actorii, devin fantomele celor din trecut. Albul pereților și al dușumelei nu purifică, ci ne duce mai mult spre ideea de sanatoriu. Ușile (una care se

deschide o singură dată, dar la care se bate mereu: cu speranță, cu îndârjire, cu disperare, cu umilință... și alta care se deschide doar pentru ca, pe rând, fiecare să fie izgonit de către ceilalți doi) au mai degrabă rolul de a-i face pe eroi să conștientizeze constrângerea, decât să-i elibereze. Înlăuntrul acestei cutii albe, cu publicul așezat pe două laturi, clovnii se războiesc, se îmbrățișează, se întrec, încearcă să scape unul de altul, devin unul în lupta pentru supraviețuire, se urăsc, se păcălesc unul pe celălalt, și fiecare pe sine, cu mici trucuri de circ.

Regizorul îi „manevrează" subtil pe cei trei artiști, renunțând să se vadă el însuși. Descoperi însă permanenta sa grijă pentru detaliu, mâna fermă cu care-i conduce printr-un labirint, un soi de drum al cunoașterii târzii și fără scop. Abili și profunzi, actorii răspund fiecărei provocări, ducând-o mai departe pe drumul creației. Sunt plini de vitalitate acești clovni bătrâni, sunt parșivi încercând să-și asigure întâietatea, sunt triști sub zâmbetul stingher, sunt ostentativi când încearcă a-și dovedi harul, sunt la capătul puterilor după fiecare demonstrație. E ca un joc înaintea iminentei dispariții. Ghicim în fiecare gest refuzul de a trece dincolo. Cutia în care ne aflăm este, însă, doar o anticameră a morții.

Claudiu Goga și-a construit spectacolul ca pe o „disertație" despre „marea trecere". În pragul morții, tot ce-a fost contează enorm, chiar dacă ești singur în mijlocul lumii. Matur pentru vârsta sa tânără, artistul se apleacă asupra acestui punct final, misterios și dizgrațios în același timp, cu (prea) multă seriozitate. Este o perspectivă lipsită de orizont și baloanele colorate, care „izbucnesc" în final, din podea, nu sunt în stare să ne (mai) liniștească.

Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov: Angajare de clovn **de Matei Vișniec. Regia: Claudiu Goga. Scenografia: Ramona Ingrid Macarie. Muzica: George Marcu. Cu: Costache Babii, Mircea Andreescu, Virginia Itta Marcu. Data premierei: 18 martie 2004**

Mircea GHIȚULESCU

Despre marea deosebire dintre artă și autobiografie

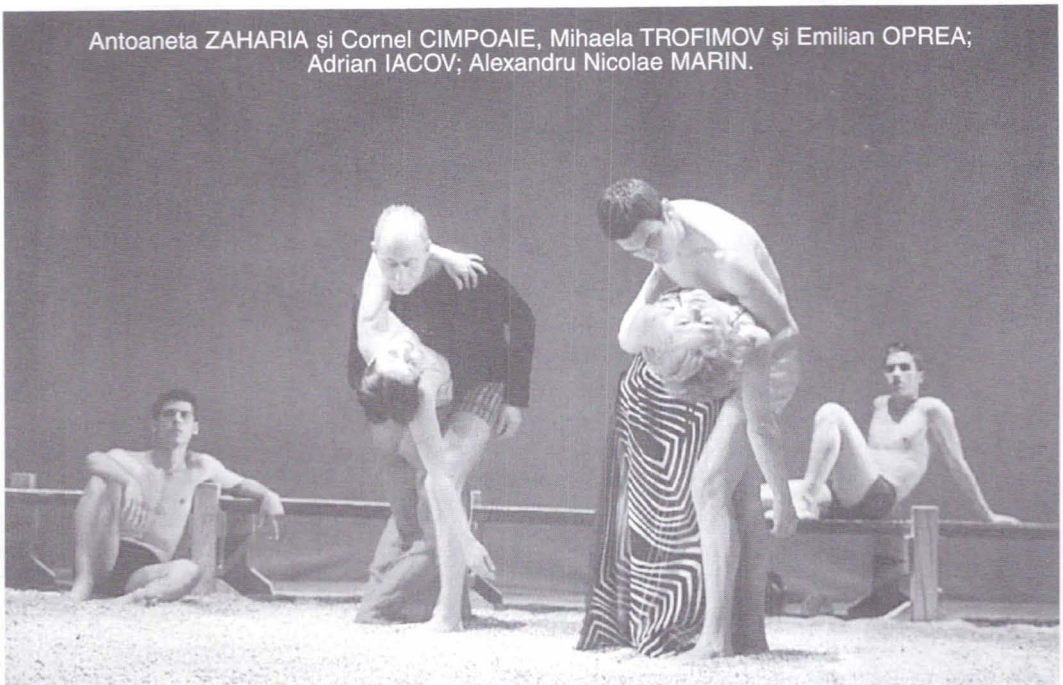
Maturitatea unui artist se măsoară după procentul în care știe să se ascundă și nu să se expună în opera de artă. Unul dintre deliciile lecturii, de exemplu, este de a tatona printre paginile cărții în căutarea chipului ascuns al autorului și nu de a-l vedea expus cu impudoare la fiecare pagină. La fel, în teatru, unde auto-expunerea regizorului este și mai penibilă, pe de o parte pentru că spectacolul *se vede* (nu se citește), pe de alta, pentru că e o creație de rangul al doilea grefată pe creația de rangul întâi care este *scenariul* sau *piesa de teatru,* cum îi spunem de obicei. Or, a vorbi despre experiențele tale cele mai intime folosind textele altora este și neartistic și ilegal. Din aceste motive și încă din multe altele ce s-ar mai putea adăuga, spectacolul după *Woyzeck* de Büchner compus la Teatrul „Maria Filotti" din Brăila de Radu Apostol, este al unui artist imatur care nu a învățat lecția discreției aristice fiind convins, dimpotrivă, alături de o întreagă generație, că „sinceritatea" este artă. Poate fi, nici vorbă: depinde cât de bine este ascunsă sinceritatea. Luând drept martor cu de-a sila pe acel geniu precoce al Germaniei care este Georg Büchner, acest tânăr derutat alcătuiește un scenariu inflamat de enunțuri filosofarde despre singurătate (la început) și moarte (la sfârșit) cu care, evident, piesa lui Büchner nu are nici în clin nici în mânecă. Radu Apostol nu este încă atât de matur încât să știe că arta nu este enunțiativă ci exclamativă și interogativă și că un enunț de genul „toți murim" pe care construiește finalul, nu ține de artă, ci de conversația cea mai insipidă. Cehov spunea același lucru în *Unchiul Vanea,* dar replica finală a Mașei („o să ne odihnim, o să ne odihnim") este un exemplu instructiv de transfigurare a flecărelii filosofice în filosofie. Mai mult, Büchner este și girantul predispozițiilor plurisexuale de care face atâta caz Radu Apostol în ultima vreme. Zeci de minute din cele trei ore de spectacol sunt dedicate scenelor de tandrețe dintre *Franz Woyzeck* și prietenul său *Andres* care, în viziunea lui Apostol, îl dorește la pat pe blândul frizer militar. Atentă cu maniile regizorului, scenografa Alina Herescu construiește un dispozitiv, frumos în sine, un pat vertical cu nervuri de susținere, pe care *Franz* (Călin Stanciu) și *Andres,* mereu machiat și parfumat ca o mireasă în noaptea nunții (Viorel Cojanu), se drăgostesc din când în când, dar mereu pe contrasens, pentru că acea crimă pasională a lui Woyzeck care o ucide, din iubire umilită, pe Marie, nu mai are motivație. Artistul matur va refuza totdeauna excesul de regie. Radu Apostol, dimpotrivă, se năpustește asupra textului cu un fel de artilerie grea și trage din toate părțile: muzică (Dorina Crișan Rusu), coregrafie (Florin Fieroiu), figurație mare și inutilă (bărbați, femei, copii cu prezențe neteatrale, tineri și bătrâni), costume năucitoare, marionete, manevre inestetice de décor, ridicări și căderi de cortine în fundal, supărătoare prin repetiție, muzică *havy metal* sus, la podul scenei unde expune admirativ bustul bărbătesc al tamburului major, amantul Mariei transformat în cântăreț rock. Un mozaic de teme și imagini autonome, nesolidare. Trei spectacole într-unul singur, nici unul terminat. O dramă mocnită intensă (*Woyzeck* de

Büchner) devine o comedie exhibiționistă cu pretenții dramatice. Radu Apostol este un om trist, dar tristețea lui nu-l face profund cum se întâmplă de obicei, ci chinuit. Are probleme freudiene și vede în *Woyzeck* destinul unei omeniri cu defecțiuni ereditare, motiv pentru care născocește o uvertură cu copiii avortați care au devenit personaje în piesa lui Büchner. Nimic nu este imposibil în teatru și totul poate fi demonstrat, dacă nu pierzi șirul. Dar Radu Apostol și-a propus o sinteză asupra lumii fără a poseda viziunea asupra ei. Scena nu este analitică (așa cum arată) spectacolul său, ci sintetică, iar sinteza înseamnă viziune: una logică și coerentă. Deocamdată, Radu Apostol se află în etapa autobiografică. Odată depășită această etapă, când ți se pare că tot ce ți se întâmplă în viață poate intra în spectacol, lucrurile se vor mai limpezi. Ceea ce trebuie să știm, în primul rând, este să ne lăsăm ajutați de marile opere. Însă Radu Apostol nu a cerut decât rareori ajutorul lui Büchner dar, când l-a solicitat, l-a primit cu generozitate. De aceea, cele mai bune scene din spectacol pornesc din *Woyzeck* și nu din abisurile lipsite de contur ale regizorului. Este realizată excepțional ideea crimei care încolțește în mintea lui Franz Woyzeck prin acel „om negru", umbră a personajului care insistă să apuce pumnalul. Din același motiv, singurele creații actoricești sunt „șoptite" de Büchner și nu de Radu Apostol. Sunt de admirat cei doi maniaci interpretați de Cornel Cimpoaie *(Căpitanul)* și George Țoropoc *(Doctorul)*, dar și Mihaela Trofimov în *Marie,* roasă de remușcări și, parcă, de iminența morții. În rest, un galimatias filosofico-muzical-coregrafic, costisitor ilustrat. Avangarda, pozitivă ca atitudine, a teatrului din Brăila dă semne, după *Drept ca o linie* și *Marchiza de Sade*, că se blochează, tematic, în halucinații sexuale, ca și cum n-ar mai fi alte probleme pe lume.

Ruxandra ANTON

La capătul lumii de pretutindeni

Piesa dramaturgului danez Peter Asmussen, scrisă în 1996, reprezentată și în teatrele scandinave (la Bådteatret – Copenhaga, la Plaza – Stockholm, în 1998, sau la Oslo în 1999), în traducerea lui Carmen Vioreanu, reconstituie acele contururi precise care sînt sursa fascinației în piesele lui: limbaj care se sustrage particularității faptelor, în favoarea confruntărilor de idei semnificante, pe scheme golite de curgerea timpului, unde orice transfuzie de timp petrecut nu face decît să prăbușească clipa prezentă. Radu Afrim eliberează aceste idei, făcând posibilă organizarea lor și în plan vizual, printr-o mișcare scenică ce dedublează textul: descrieri ale rutinei gestului (preponderent, erotic) ce generează ambiguitatea relațiilor din cuplu, exhibarea caracterului viciat printr-o gestică din care lipsește motivația realistă, încadrabilă unor efecte speciale și totodată absurde (patronul, încorsetat într-un colac de salvare, omul cu acordeonul) dar, în același timp, generatoare de dinamism și atmosferă. Poate că această amprentă gestuală, elaborată, preschimbată într-o contemplare și într-un comentariu aproape abstract al convențiilor relaționale, ar fi fost stridentă dacă rafinamentul ei ar fi fost pur sintetic, fără conotații dramatice. Stratul narativ susține o temă identificată în mai



Antoaneta ZAHARIA și Cornel CIMPOAIE, Mihaela TROFIMOV și Emilian OPREA; Adrian IACOV; Alexandru Nicolae MARIN.

toate cuplurile de oriunde, cînd motivarea relației nu-și mai regăsește prospețimea începutului consumat, iar toate actele sunt antrenate într-un cortegiu dramatic de repetiții și indiferența pustiește orice emoție. Cromatica decorului, semnat de Alina Herescu, în nuanțe calde, echilibrate, ajustat de foșnetul și imaginea mării ce răzbat prin cele trei ecrane implantate în marginea scenei, puritatea lui stilistică, pun o distanță între frumusețea naturii și angoasele omului modern și are darul de a amplifica percepția ritmului tensiunilor sufletești. Proiecția filmică, în fundalul scenei, încorporează, încă o dată, principiul mișcării în golul timpului trecut, printr-o imagine eliptică a vieții și a morții, deosebit de sugestivă. Liedul *Sunt deprimat* de Ada Milea și celelalte ritmuri orchestrale alcătuiesc o componentă dinamică ce antrenează o tulburătoare perspectivă a teritoriilor sufletești pulverizate de vertijul însingurării și al lipsei de comunicare. Spațiul desfășurării poveștii este unul neconvențional, un hotel uitat de lume, la malul mării, un spațiu al izolării și al expansiunii înspre energiile primordiale ale materiei, unde cele două cupluri își împart melancolia proustiană, tezaurizată în fotografii și transgresată în atitudinile hilare ale unui patron de hotel, atipic. Întreaga trupă s-a străduit să creeze un spectacol omogen, rar amprentat de clișee de interpretare. Printr-o mare capacitate de nuanțare a unui enunț ușor difuz spre histrionism, spre umorul fardat cu ridicol, se remarcă Marius Manole, în rolul proprietarului, un personaj ce depășește axioma singurătății, abandonându-se magiei exceselor. Mihaela Trofimov, prin *Benedikte,* formulează cu acuratețe, nonșalanță și disponibilitate pentru subtilități misterioase, infernul ființei fragile, condamnată la trăiri extrase din arhitectura imaginarului; trezirea la un context real, unde se află un *Verner* infidel (Cornel Cimpoaie, deosebit de abil în a tensiona cu tandrețe), și lipsa unor repere materne, o determină să aleagă sinuciderea. Celălalt cuplu, energizat de o *Sanne* expansivă, prin Antoaneta Zaharia, și negat cu brutalitatea tăcerii, fără nuanțele

adevărului, de Jan (interpretat de Emilian Oprea, într-o bună tehnică naturalistă), rezistă pînă la capăt, un capăt plin de reziduurile atâtor războaie duse într-o liniște deplină. La suprafața ideii, persistă o răceală studiată în fiorii ei ascunși, fără o descripție graduală care să survoleze fenomene cauzale, tensiunile sunt deja instalate, lipsea un resort care să le declanșeze, un loc izolat de vacarmul orașului, o oglindă pe care nu poți s-o ocupi decât cu ecoul propriului chip. Alfabetul rafinat al acestui spectacol stă în puterea lui de a oglindi.

Oana BORȘ

Condamnați la nefericire de propria dorință de fericire...

Cu câtva timp în urmă, un editorial semnat de Andrei Pleșu în *Dilema Veche*, despre *Insensibilitatea cotidiană*, rezona în mine. Se vorbea despre incapacitatea *recunoașterii.* Dincolo de trimiterile biblice la actul primordial al „trecerii nerecunoscute", comentarea dimensiunii imediate, cotidiene, obliga la meditație: „Nefericirea zilnică e incapacitatea de a fi contemporan cu experiențele proprii. [...] Fericirea aflată la îndemână se dizolvă, subminată de false lucidități, presentimente. Ceea ce înseamnă că ea nu mai e resimțită ca fericire, nu mai e recunoscută în splendoarea simplității sale." La puțin timp după, m-am întâlnit cu un spectacol (semnat de Radu Afrim) și, implicit, cu un text, despre același tip de problematică, particularizată, e adevărat, pe relația de cuplu, dar nuanțând aceeași atitudine paradoxală a ființei noastre: condamnarea la neîmplinire dintr-o dorință acerbă de împlinire.

Plaja, piesă a danezului Peter Assmunsen, scrisă în 1996, este un fin parcurs analitic, o introspecție a relației, a nevoii de oglindire a unuia în celălalt până la spulberarea propriei identități. O analiză prin prisma a două cupluri (Sanne și Jan, Benedikte și Verner) ce se întâlnesc, pe malul mării, loc al uitării, al ruperii de lume spre un sine regăsit. Prin apariția întâmplătoare a unei posibile alternative, își conștientizează însă nefericirea, prinși în capcana relației de cuplu. Obișnuința atenuează sentimentul până la dezintegrare, astfel că, pe cel de lângă tine nu-l mai poți privi (Jan, lui Benedikte: „... îmi lipsește atât de mult un alt om..."), nu mai ai ce să-i spui, să-i comunici, lucru atât de dificil, de altfel, între doi oameni care se iubesc și „devin, prin dragoste, unul și același, deosebiți fiind numai prin „infinitezimale și infinit de importante nuanțe."[1] (Verner, lui Sanne: „Tu ești singurul om cu care pot vorbi. Cu ea nu pot să vorbesc. Niciodată n-am putut vorbi cu ea. Nu știu de ce mi-e mai ușor să vorbesc cu tine."). Doar actul extrem, dramatic, întoarce lucrurile în forma inițială, face ca adevărata iubire să fie *recunoscută.* Prea târziu însă. Cel refuzat, dispare, alegând moartea și rămânând doar o urmă într-o fotografie (Verner despre soția sa, moartă, Benedikte: „Nu sunt cele mai frumoase degete de la picioare pe care le-ați văzut vreodată?. Sunt atât de frumoase, că e aproape de nesuportat"). Sau încearcă să se sinucidă, nereușind,

dar rămânând cu sechele grave (Sanne despre soțul său, Jan: *N-am fost niciodată împreună cu cineva care nu poate vorbi. E nou pentru mine.)*. Abordarea timpului dintr-o perspectivă neconceptuală, din interiorul actului trăirii – chiar dacă real, este vorba de falii de timp (vacanțele de vară, patru ani la rând) – amplifică starea de general-uman. Astfel că ai impresia unei perioade nefragmentate, a unui continuu, un timp interior al sentimentelor, în care întâmplările de peste an sunt doar accidente. De altfel, în întreaga scriitură, extrem de modernă, autorul recurgea la punerea între paranteze a problematicii, rupând-o de context și disecând-o în sine.

Privit prin prisma spectacolului, textul mi s-a părut cu extinderi către melodramatic. Citit apoi, mi s-a anulat percepția inițială. Dacă în ceea ce privește zona ideatică dintre text și transpunerea scenică este o suprapunere aproape perfectă, bogăția imaginabilului, cu care ne surprinde întotdeauna Radu Afrim, dă o încărcătură specială piesei. De altfel, prin acest spectacol, Radu Afrim a atins un rafinament și o poezie aparte.

O stare de imponderabilitate se induce pe tot parcursul acțiunii, într-un spațiu amestec straniu de retro și modern, între materialitatea nisipului de pe scenă și impresie – marea e prezentă prin zgomot și imagine pe ecrane –, spațiu (scenografia: Alina Herescu) inundat de o lumină difuză, lascivă. Prin cabina de baie din trestie ies și intră personajele expulzate parcă din lumea reală în acest Eden aparent. Regizorul aduce personaje inexistente în text, personaje-comentator, contrapunctice în raport cu cele două cupluri. Ironia grotescă, imaginea suprarealistă a tandemului format din proprietarul hotelului înțepenit într-un colac de salvare (Marius Manole, de o expresivitate, precizie a nuanței și plasticitate extraordinare) și scafandrul cu acordeon (Liviu Pintileasa) potențează tragismul trăirilor celor două cupluri, dar și autenticitatea frământărilor. Nevoia acerbă de sine prin celălalt capătă scenic o dimensiune senzuală, frământarea interioară este redată printr-o continuă mișcare, schimbare de planuri, dans, întrerupte de momente de tăcere, de respiro, de scufundare în sine. În seminuditatea costumului de plajă și în nuditatea afișată a sentimentelor, personajele încearcă să se regăsească, răsfoind mereu fotografiile clipelor trecute, singurele care imortalizează în formă, din păcate, o formă a altui timp. Și astfel, clipa dispare fără a fi văzută, în așteptarea celei ce va să vină și-n contemplarea celei ce-a fost. Repetarea până la saturație, pe ecranul din spate, a unui secvențe dintr-un celebru film mut (la malul mării, cineva întinde o fotografie unei alte persoane aflate pe o bancă, pentru ca imaginea întreruptă brusc să se reia, o dată, și încă o dată, și încă o dată...) amplifică sentimentul general de inutilitate și pregătește starea din final: singurătatea apăsătoare ce se așterne peste cei rămași în viață. Poate și la început se simțeau însinguraţi, dar în mod cert nu aveau nostalgii. „Dacă eu mor prima. Dacă tu rămâi. Ai să spui cuvinte la fel de frumoase despre mine? Ai să spui cuvinte la fel de frumoase despre mine? Tu? Dacă mor eu prima?“, mai repetă Sanne...

Aproape întotdeauna, în montările lui Radu Afrim, există un anume ritm interior, un anume „timp“ al spectacolului. Chiar dacă se particularizează și își creează personaje complexe, actorii fac parte dintr-un întreg, extrem de ermetic protejat prin carcasa imagistică și gestuală. Aici, exuberanței, cu doză de ingenuitate a lui *Sanne* (Antoaneta Zaharia), i se opune stranietatea disperării lui *Benedikte* (Mihaela Trofimov), gravității și notei introspective în care Cornel

Cimpoaie își duce personajul *(Verner),* firescul expansiv al lui *Jan* (Emilian Oprea). Iar zâmbetul trist ascuns în spatele fiecărui personaj completează tabloul...

NOTĂ:

[1] Ana Blandiana – *Autoportret cu palimpsest,* Ed. Eminescu, 1986.

Teatrul „Maria Filotti", Brăila – Plaja **de Peter Asmunssen. Traducerea Carmen Vioreanu. Regia: Radu Afrim. Scenografia: Alina Herescu. Consultant mișcare scenică: Marius Manole. Cu: Emilian Oprea, Antoaneta Zaharia, Cornel Cimpoaie, Mihaela Trofimov, Marius Manole, Liviu Pintileasa, Adrian Iacov, Alexandru Nicolae Marin. Data premierei: 25 aprilie 2004.**

Un „inedit" nereușit

Teatrul „Andrei Mureșanu" din Sfântu Gheorghe ocupă un loc special în lumea teatrală românească. Special, în sensul în care, cu siguranță, când pleci spre Sfântu Gheorghe niciodată nu știi la ce să te aștepți. Aici lucrurile stau sub semnul ineditului, al unui „altfel", al unui refuz al conformismului. Fie că experiențele sunt reușite sau nu, fie că sunt întemeiate ca parcurs estetic sau rămân la stadiul de simplă încercare, ele curg nedezmințit în aceeași direcție. Sigur că toată această opțiune a programului repertorial vine din formația structurală a managerului teatrului, un „nonconformist" irecuperabil (deocamdată). Astfel, când Radu Afrim era refuzat de cea mai mare parte a directorilor de teatru de repertoriu, și-a găsit un loc aici, iar cu creațiile realizate a „sărit" direct la Festivalul Național de Teatru, fiind nominalizat și la premiile UNITER. Tot aici, Theo Herghelegiu, și ea o „rebelă" a artei scenice, a montat spectacole cel puțin îndrăznețe ș.a.m.d. Așa că alegerea unui piese proaspăt scrise, *Cleopatra a VII-a* de Horia Gârbea, nu pare un act surprinzător, așa cum ar fi în alte părți, având în vedere dificultatea cu care textele românești pătrund pe scene. (E adevărat și că vina este împărțită între prejudecata directorilor de teatru și valoarea propunerilor).

În ceea ce privește noul său text, Horia Gârbea nu se dezminte. El practică consecvent și nezdruncinat, în piesele sale, aceeași formă de intertextualitate, plecând de la o temă anume, folosind ca instrumente ironia slabă și tonul minor, colocvial, despre teme majore. În cazul *Cleopatrei a VII-a,* subiectul în jurul căruia se produce întreaga cozerie este puterea. Autorul îl face pe Cezar purtătorul de cuvânt al tuturor conducătorilor, numai că prin el mitul dictatorului, tiranului, se destramă. Avem de-a face cu un Cezar neputincios, în viața politică și în cea de zi cu zi, un Cezar permanent speriat de eventualul complot: „N-ai văzut ce i-au făcut lui Kennedy? Și el era doar președinte." Acest gen de scriitură suferă însă de rigiditate, nu în domeniul ideilor, ci în cel al structurii dramatice, de o anume lipsă de teatralitate, ceea ce face dificilă transpunerea lor scenică.

În .contextul dat, despre montarea lui Bogdan Cioabă, se poate spune că este una care merge pe linia textului, încercând să-l „teatralizeze". Acțiunea are loc în alcov (un pat imens domină scena), dialogul dintre Cleopatra (a VII-a) și Cezar pendulând între putere și sexualitate. O întreagă lume populează însă acest spațiu. O lume a fantasmelor lui Cezar: celelalte Cleopatre, Brutus, Antonio. Ele țin loc, cu umor, de comentariul corului antic, un comentariu realizat prin gest însă, coregrafia Fatmei Mohamed fiind „artizanul" momentelor. Însă, dacă ar fi să

definim cu un cuvânt întregul spectacol am putea spune: expozitiv. De această tară, nu scapă, astfel, nici protagoniștii Sergiu Aliuță *(Cezar)* și Nadia Sămărghițan *(Cleopatra).* Și dacă spectacolul păstrează o anume notă ironică pe tot parcursul. finalul, capitularea lui Cezar, (final, de altfel, schimbat față de text) am putea spune că „scapă" către un patetism puțin ridicol.

Teatrul „Andrei Mureșanu" din Sfântu Gheorghe – *Cleopatra a VII-a,* după Horia Gârbea. Regia: Bogdan Cioabă. Scenografia: Cristina Ciucu. Coregrafia: Fatma Mohamed. Cu: Nadia Sămărghițan, Sergiu Aliuș, Daniel Rizea, Mirela Bucur-Pal, Mona Codreanu, Inna Andriucă, Fatma Mohamed, Camelia Paraschiv. Data reprezentației: 28 martie 2004.

Câteva impresii despre Bocsárdi și „Omul cel bun din Sîciuan"

Frumusețea spectacolelor lui Bocsárdi László pornește de la simplitatea lor. Acea simplitate dată de esențializare. El forează în interior, construind, apoi, în jurul unui miez și dând în lături încrengătura ideatică adiacentă. Simplitatea vine și din economia gestului, gest semnificant, strict util, purtător de idee, din acuratețea imaginii, niciodată încărcate. Există în producțiile sale o concentrare pe cuvânt, pe forța lui, pe felul în care înțelesul acestuia este preluat și dus mai departe de către celălalt. Astfel, caracterele sunt implozive, niciodată „revărsate pe de lături" cu o combustie interioară la cel mai înalt grad.

Acest tip de ardere internă este și motorul ultimei sale premiere, *Omul cel bun din Sîciuan* de Bertolt Brecht, un text dificil, ca marea majoritate a pieselor autorului german.

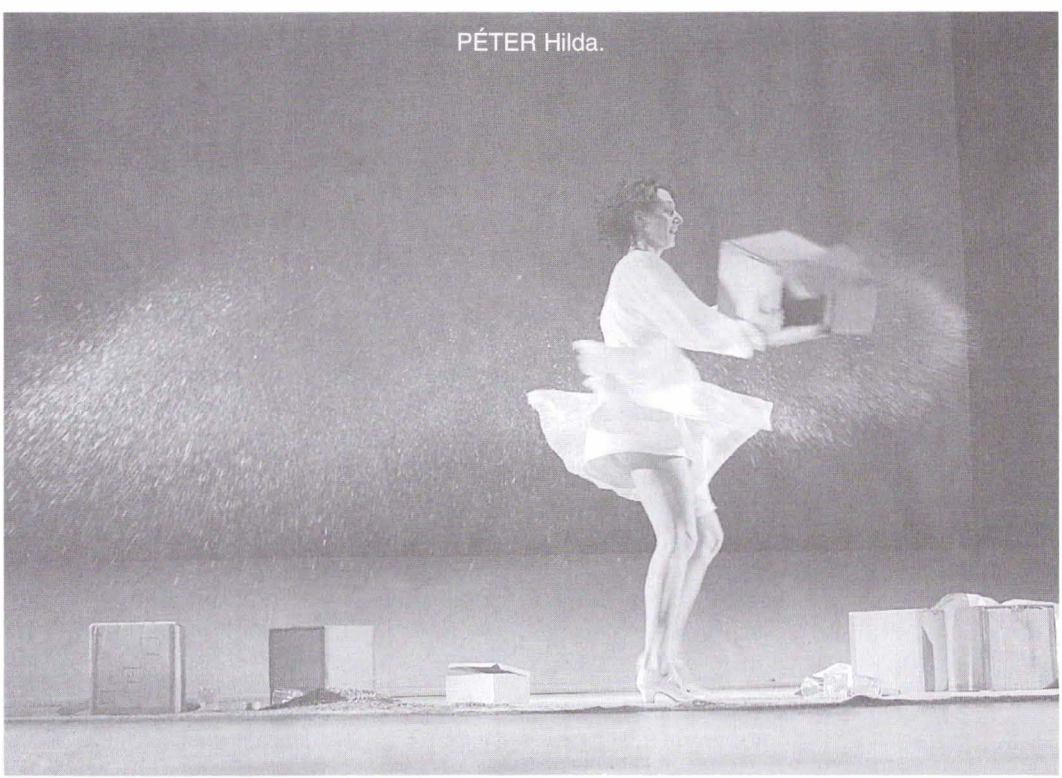
Ca și în alte montări, regizorul nu include personajele într-o lume, ci creionează lumea prin intermediul lor. Distincția, în cheie ironică, este clară: cei trei zei și ceilalți, sacagiul *Wang* – mesagerul, plasându-se undeva între cele două lumi. Iar pe cât de vie, tonică și colorată din punct de vedere cromatic este apariția divinităților, coborâți din stampe japoneze, pe atât de ternă, cenușie este cea a locuitorilor din Sîciuan. Și dacă zeii folosesc foarte puțin cuvântul rostit, adresarea lor fiind una cântată, într-un canon perfect, lumea pământenilor este agresivă atât în atitudine, cât și sonor. Singura pată de culoare este dată de *Șen De*, rostirea sa având o tonalitate diferită mai caldă, pentru ca atunci când se deghizează și devine *ȘuiTa,* să o ridice cu câteva trepte. De altfel, întreg spectacolul poate fi decriptat urmărindu-l din punct de vedere tonal, prin prisma acestui mod de „citire" putând caracteriza grupurile tematice de personaje. Perfecțiunea vine probabil și din faptul că Bocsárdi lucrează de ani de zile cu această trupă, reușind în tot acest timp să-i aducă la o respirație comună. Totuși, în acest context al unității, sunt de menționat performanțele interpretative ale lui Peter Hilda (*Șen De/ Șui Ta*) – care, având în față o partitură extrem de dificilă, cu multe transformări și nuanțări, își dă măsura talentului său, cu naturalețe – și Kicsid Gizella (*Wang*), extrem de expresivă.

O altă subtilitate a artei lui Bocsárdi este folosirea spațiilor de joc, care devine la rându-l lor caracterizantă. Astfel, în acest caz, întâlnirea dintre *Șen De* și

Iang Sun, între care se înfiripă o iubire chinuită pentru tânără și una interesată pentru pilotul fără slujbă, este înghesuită într-un colț al scenei, într-un spațiu sufocant, la fel ca relația dintre ei, asfixiată de lipsa de autenticitate a sentimentului. Sacagiul stă mai mult în sală, adresându-ni-se direct, căci, în concepția regizorului, este și pentru noi mesager. Tot așa, consistența gestului zeilor care o răsplătesc pe Șen De capătă materialitate prin imensul colet, noua tutungerie, ce coboară pe un scripete și tronează în mijlocul scenei; la fel cum, disperarea de mai apoi a tinerei, copleșită de tendința acaparatore a celor ce o înconjoară, acoperă spațiul în vastitatea sa, tutunul pe care îl răstoarnă cu furie, înecând întreaga scenă.

Indiferent ce text montează, Bocsárdi îl aduce în contemporaneitate. Nu este vorba despre o localizarea forțată, ci despre o citire prin prisma clipei de astăzi, fără a anula în nici un fel datele inițiale ale piesei. El așază problematica la timpul prezent și o analizează cu instrumentele timpului nostru, atât la nivel ideatic, cât și la cel de interpretare. Astfel, în *Omul cel bun*... dialogul dintre songurile brechtiene și sonorități actuale, dintre costumul modern al personajelor și cel desprins din stampele japoneze, nu fac decât să dea sentimentul unui general-uman existent și să confere nota de modernitate a creației bocsárdiene.

Teatrul „Tamasi Aron" din Sfântu Gheorghe – Omul cel bun din Sîciuan **de Bertolt Brecht. Traducerea în limba maghiară: Nemes Nagy Agnes. Regia: Bocsárdi László. Scenariul: Czegö Csongor. Decorul: Bartha József. Costumele: Dobre Kóthay Judit. Cu: Péter Hilda, Kicsid Gizella, Mátray László, Szabó Tibor, Váta Lórand, Pálffy Tibor, Szabó Enikö, Nagy Alfréd, Veress László, Nagy Alfréd, Diószegi Attila, B. Piroska Klára, Debreczi Kálmán, Fayakas Misi, Nagy Kopeczky Kálmán, Prezsmer Boglárka, Nagy József, Kolcsár József, Botka László, Molnár Gizella ș. a. Data premierei: 6 aprilie 2004.**



PÉTER Hilda.

Optica reşiţeană asupra iluziei

Sunt destul de rare, în ultimul timp, spectacolele cu a căror întâlnire ai un sentiment de bucurie. De simplă bucurie. Fără erijări în discursuri estetice sau abordări novatoare, care să implice un întreg laborator al decriptării, ci, pur şi simplu, întâlnirea cu spectacole de substanţă. Şi cu atât mai plăcut este sentimentul când aşteptarea îţi este depăşită, mai ales că, inevitabil, aşteptarea se situează sub sfera conjuncturalului, strâns legată de loc, disponibilităţi artistice şi manageriale. O astfel de simplă bucurie (fie-mi iertat cuvântul, pentru că simplitatea aici este efectul tocmai al unei creaţii închegate), mi-a fost dată de spectacolul Teatrului „G.A. Petculescu" din Reşiţa, *Iluzia optică* de Dumitru Solomon.

Regizorul Mihai Lungeanu, cel „vinovat" de această montare, nu pare numai că l-a citit pe Dumitru Solomon, că a ales un text al lui, ci că l-a înţeles şi i-a fost alături. Astfel că ai impresia unei firești cozerii între cei doi creatori. Finul umor, ironia blândă a autorului, spiritul său ludic ies la suprafaţă în spectacol, cu măsura ce întotdeauna l-a caracterizat pe omul şi dramaturgul Dumitru Solomon şi pe care regizorul a respectat-o şi a păstrat-o. Discursul autorului este despre incapacitatea noastră de a ieşi din stereotipuri, boală ce ne cuprinde, şi despre idealurile, ordonate frumos, aşezate undeva sus, într-un loc unde nu le mai poţi atinge (aşa cum protagoniştii din spectacol nu vor ajunge niciodată la dosarele de lucru, aşezate pe rafturi suspendate). Despre cum ne construim viaţa din false victorii pentru liniştea orgoliului propriu şi ne plasăm nemulţumirile în zona măruntului sau cum ne supunem parcursul unui drum nedeviat şi deja bătut, pentru a nu avea spaima unui potenţial eşec. Despre incapacitatea de a nu alege forma în detrimentul sentimentelor. Dacă, în piesă, peste toate acestea, pluteşte un uşor aer de localizare temporală, în transpunerea scenică aceasta dispare, împingând totul spre o imagine a condiţiei umane, cu fine trimiteri spre zona absurdului, impuse cu subtilitate şi de text.

Pe de altă parte, reuşita este dată şi de felul în care regizorul a lucrat cu actorii, găsind tonul exact şi cheia fiecărui personaj, tipologii clare, particularizate cu ştiinţă. De altfel, cu trupa de la Reşiţa, destul de tânără, dar din ce în ce mai valoroasă, regizorul Mihai Lungeanu nu lucrează pentru prima dată.

O personalitate din ce în ce mai bine definită este, pentru scena reşiţeană, Florin Ruicu. El face ca eroul său, motor al întregii acţiuni, să aibă consistenţă, forţă, îl construieşte din nuanţe şi cu umor. Partenerul lui direct, personajul rezoneur, *Arthur,* interpretat de Constantin Bery, îl secundează în aceeaşi notă, păstrându-şi cu măsură funcţia în structura dramatică, dar şi definindu-se în sine. Pata de culoare este adusă, în actul doi, de apariţia soţiilor protagoniştilor, faţete diferite, situate între prostia snoabă a lui *Mini* (rol interpretat cu multă savoare de către Camelia Ghinea) şi „cumsecădenia" *Piei,* soţia model (Delia Lazăr). O apariţie mai palidă este *Orest* (Mihai Vântu). Personajul fantomă, cel care iese pe fereastră de la etajul 9 şi intră pe uşă, cel capabil de a lucra, de a iubi, cel „altfel". Personaj real sau rod al imaginaţiei celorlalţi? Şi chiar dacă, din acest motiv, este vizibilă intenţia plasării eroului într-o altă cheie, lucrul este nereuşit pe deplin. Veriga slabă a spectacolului, situată sub prestaţiile celorlalţi, este, din păcate, *Tereza* (Marica Herman), singura căreia i se dă şansa salvării prin iubire, şansă care, cu ironie, autorul i-o ia înapoi.

Teatrul „G.A. Petculescu", Reşiţa – *Iluzia optică* de Dumitru Solomon. Regia: Mihai Lungeanu. Scenografia: Florica Zamfira. Cu: Florin Ruicu, Constantin Bery, Camelia Ghinea, Delia Lazăr, Mihai Vântu, Marica Herman, Marian Trent. Data reprezentaţiei: 6 martie 2004.

Florin RUICU și Constantin BERY.

Antoaneta IORDACHE

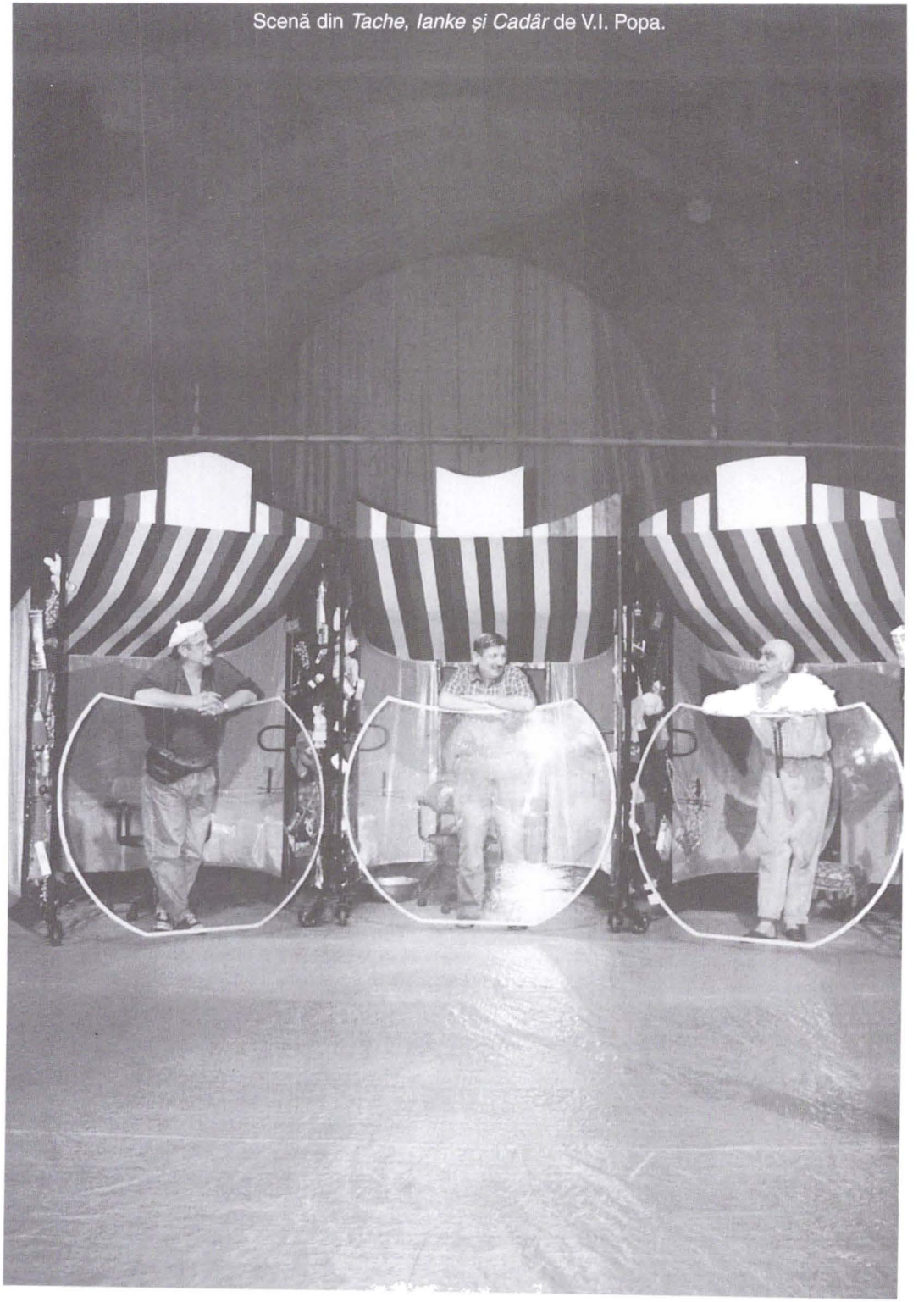
Teatrul unui oraș cuminte...

Întristătoare sunt definițiile memorabile despre „locuri unde nu se întâmplă nimic". Definițiile se închid rigid peste lucruri și pun o ramă percepției generale. Deși în peisaj lucrurile se mișcă, preconcepția funcționează. Timpul leneș sau ațipit ce hrănește ideile adoptate mai de toată lumea e un personaj paradoxal (nici real – nici absent), o figură din teatrul cu spectre (al lui Mrožek, ori Andrée Chedid), dar în orice caz, una dintre instanțele care manipulează cu eficiență indivizii concreți, mentalitatea și reprezentările lor particulare despre ei înșiși, sau locul de care aparțin – și cu ale cărui neșanse (istorice) e mai înțelept să „cazi la pace"... Oricum, timpul s-a oprit. Și „nu dau turcii" ca altădată.

Vreau să spun, primii care ar trebui să creadă că Botoșaniul este un oraș – nu doar cuminte, nu doar moldav, nu doar pecetluit în condiția de târg uitat de vreme – sunt chiar botoșănenii. Adevărul este că nici măcar calea ferată n-a fost (și nu este nici astăzi) atentă cu orașul. Până azi, dincolo de Vereşti, linia este... întreruptă. A rămas așa. Orarul strict al trenurilor încetează la Vereşti. Întrările în Botoșani întârzie liniștit, cu între 10–30 de minute, după caz. Vorba conductorilor: „–Nu-i cine știe ce grabă. Ce interes să ai să ajungi după mersul trenurilor, la capăt de linie?"

Și totuși, ai de ce te grăbi. Botoșaniul este un oraș fotogenic. S-au sustras febrilității (atee) de a demola biserici românești și armene, case boierești incredibile (Sofian), străzi negustorești vechi (fosta uzină electrică, fosta vamă, halele de piață), arhitecturi gospodărești interbelice tradiționale, locuințele unor umbre ilustre devenite case memoriale (Luchian, Iorga...). Un areal bogat, intens ca atmosferă. Un orășel de altădată, dispus parcă aerisit în menghina cartierelor de blocuri. Ca pretutindeni, nu sunt bani suficienți pentru a întreține acest patrimoniu. Nu cum ar merita.

Fără dubiu, singura instituție de teatru ce are legitimitatea să-și înscrie pe frontispiciu numele lui Eminescu este cea din Botoșani. Argumentele sunt de domeniul evidenței și, de altfel, spectaculos îmbinate cu înfățișarea locurilor. Evenimentele prin care trece orașul între momentul primei reprezentații în limba română (1838), la Școala Domnească, într-o sală cu 40 de scaune, și momentul conferinței ultime a lui Iorga acasă *(„Cum trebuie înțeles Eminescu")* au în centru o problemă obsesivă: *teatrul.* Boierii, cucoanele și negustorii, după ce-au parcurs multe capitole (unele entuziaste, altele candide, altele mohorâte) din visătoria lor ciudată, au reușit să ridice la Botoșani, prin 1860, un teatru după moda din Occident: cu scenă adevărată și accesorii puse la punct, orchestră, parter, două rânduri de loji, galerie. (Un candelabru cu 200 de lumânări de parafină lumina sala. În stal, pe lavițe de lemn cu spătar, aveau voie să stea numai bărbații. Pentru loji, publicul își aducea scaune de acasă, în seara reprezentației. Trei lovituri de butuc în scândura scenei, anunțau începerea spectacolului.) S-au oprit aici multe trupe străine, în turneu pe ruta București–Constantinopol, fiindcă puține orașe din țară ofereau, în epocă, asemenea condiții tehnice „evropenești". Veneau frecvent trupele: Pascaly, Alexandrescu, Poenaru, Popescu – renumite. Se juca tot timpul

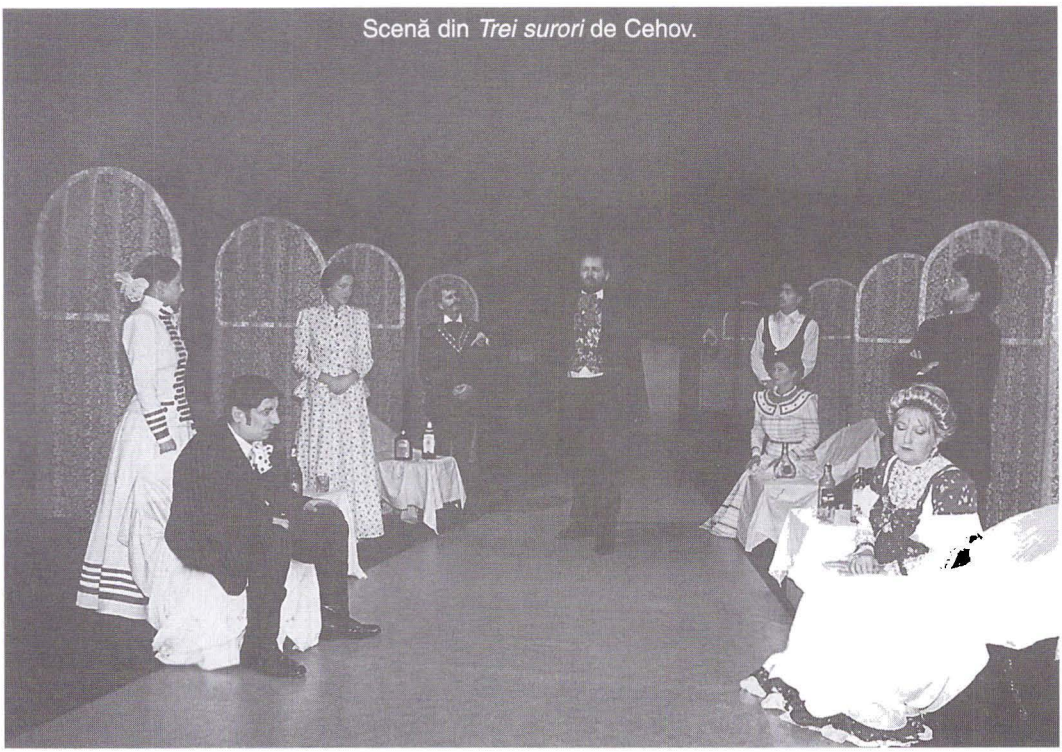


Scenă din *Tache, Ianke și Cadâr* de V.I. Popa.

Scenă din *Decameronul* de Boccaccio.

anului – era și „stagiune de iarnă" la Teatrul „Petrache Cristea" din Botoșani. Pe lângă Eminescu (pe atunci „sufleur și scriitor de roluri" la Vlădicescu–Tardini), în *romanul teatral* al Botoșanilor apar rând pe rând figuri celebre cum: Adelina Patti, Agatha Bârsescu, Aglae Pruteanu, Ermette Novelli, Constantin Tănase, George Enescu, Leonard, Vraca... Nu lipsește Veronica Micle din canava. În 1912, se constituie „Societatea pe acțiuni – Teatrul Eminescu", iar doi ani după aceea, e inaugurată de Naționalul bucureștean ctitoria, de-acum bogat desfășurată și ornamentată, în linia „școlii franceze". Fastuoase pagini stau, cu alte cuvinte, în arhiva locurilor, pagini semnificative pentru istoricii de teatru: doar că lor detaliile de atmosferă nu le sunt de folos. Și totuși, sub cortina datelor exacte se află, ai zice, înțelesul relației intense dintre acest oraș și ideea de teatru. În 1914, clădirea a fost distrusă de un bombardament. E reconstruită între 1956–1958, pe tipicul „culturalnic" din epocă. Se datorează intervenției lui Aurel Baranga inaugurarea „Teatrului de Stat Mihai Eminescu". Abia în 1993, arhitectura inițială este parțial recuperată și reintră în dialog cu stilul edificiilor din jur...

Azi, **Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoșani** tinde să se relanseze spre prim-planul peisajului național. Ioan Bordeianu (regizor format în apropierea maeștrilor teatrului rus) are idei configurate despre perspectivele scenei pe care o conduce. În spectacolele din ultimii ani, se poate constata efectul benefic al programului aplicat de directorul-regizor, program ce cuprinde toate compartimentele instituției, cum și fiecare dintre elementele vizibile ale demersului artistic. Directorul crede în teatrul de repertoriu și își consideră trupa „chemată" spre titlurile și eroii marelui repertoriu. Afișul de azi (notabil) este o secvență din drumul ambițios pe care și l-a asumat Ioan Bordeianu, nedeclarativ, conștient de dificultăți. Regizorul



Scenă din *Trei surori* de Cehov.

crede în spectacolul de viziune, dar știe și care este prețul performanței, așa încât pledează pentru disciplină de scenă, pentru disciplina interioară a actorului. Ce dă satisfacție (văzând în suită cronologică spectacolele) și încurajează ideea că Teatrul din Botoșani va reuși să destrame conul de umbră cuminte din juru-i, este evidenta creștere a siguranței trupei, de la o montare la alta. Trebuie spus că – aici – au fost atrași mulți actori tineri în ultima vreme, în principal, absolvenți ai facultății din Iași. Reîntinerirea trupei continuă. S-a întărit cu o nouă prezență și secretariatul literar. Dotările tehnice sunt și ele de curând îmbunătățite. Nu peste mult timp, e posibil ca Teatrul din Botoșani să-și asume și organizarea unei manifestări teatrale de anvergură internațională.În orice caz, lucrurile se află în mișcare ascendentă.

Elementul oarecum inedit al montărilor îl constituie coregrafia: și atunci când „spectacolul este – programatic – unul de mișcare" (*Decameronul*), dar și atunci când linia coregrafică e consubstanțială imaginii (*Livada de vișini*). Antrenamentul parcurs de actori dă rezultate impresionanate, capabile să ecraneze unele deloc clare segmente din proiectul regizoral, sau unele relații de scenă imposibil de cuantificat, datorită distribuției contraproductive. (*Iorgu de la Sadagura*). Atributul cel mai expresiv din pachetul de spectacole la care mă refer rămâne, din punctul meu de vedere, mobilitatea interpreților bine coordonați ca echipă, în reprezentațiile semnate de Ioan Bordeianu și de Nicolov Perveli Vili. Trupa acoperă profesional și zonele muzical-baletate, ce anunță ori închid poveștile boccacciene, dar și spațiul literal, diversificat în montura autorului italian, ca tipuri și caractere, de un profund și subtil dramatism – în piesa lui Cehov. Dintre actorii cu experiență de scenă ai teatrului, Marius Rogojinschi are, în patru roluri distanțate stilistic, prestații sigure, de valoare artistică neîndoielnică. În ipostaze comice ori dramatice,

ascuns de masca butaforică a personajului, sau lucrându-şi „la vedere" compoziţiile, fie şi fără text, interpretul se impune. Două dintre roluri sunt şi partituri de întindere. În ambele situaţii, evoluţia personajului lui Marius Rogojinschi se imprimă puternic pe retine. Dar, în plus, şi Gaev şi Ianke devin, datorită actorului, principalii purtători ai ideii regizorale, în dinamica reprezentaţiilor.

Sub raportul mizei regizorale, *Tache, Ianke şi Cadâr*, *Decameronul* şi *Livada de vişini* sunt spectacolele cele mai substanţiale (în cazul primelor, regizorii fiind şi autori ai versiunilor scenice, convenabil închegate). Învestiţia scenografică şi acordul dintre imaginea plastică şi concepţia spectaculară e o calitate preţioasă. Dorin Bordeianu compune şi pentru lumea de târg marginal a lui V.I. Popa o încadratură sugestivă ce dă ritm scenelor şi sporeşte importanţa accentelor regizoral-interpretative, dar şi pentru Cehov un eşafodaj plastic fin reglat modularei montări. (Funcţionale, însă ilustrative, decorurile şi costumele la *Vulpea şi strugurii* nu dau măsura sensibilităţii vizuale a talentatului scenograf.) Mihai Pastramagiu găseşte, de asemenea, o formulă plastică potrivită, artistic utilă opţiunii regizorale în *Decameronul* (pe când la piesa lui Alecsandri componenta plastică suferea de exces revuistic, sub influenţa unor forme improprii nouă şi textului). În toate cele mai interesante şi de cert nivel spectacole se observă, e adevărat, pe lângă coordonarea şi vioiciunea numeroasei echipe, şi dereglări: unele involuntare, datorită cred emotivităţii începuturilor de carieră; se întâmplă ieşiri din rol şi din stare, încât conturul figurilor importante din scenă e aproximat, iar creşterile de final devin efectul unei tendinţe mecanice. După actul I, miza spectaculară pare că s-a stins (*Decameronul*), sau par depăşiţi de sarcina de scenă, actorii (*Livada*). Per total, am reţinut însă, la actori din generaţii diferite, momente de cea mai bună factură şi chiar deosebite, cu: Dana Bucătaru *(Charlotte Ivanovna),* Andreea Moţcu şi Sorin Ciofu *(Îngeri alb/negru* şi *Povestitori),* Cezar Amitroaiei (în *Cadâr),* Larisa Bordeianu (în *Safta / Pampinia, Ciutazza, Stareţa),* dar şi cu: Silvia Rusan, Bogdan Horga, Ioan Apostoliu, Violin Costin. Şi enumerarea ar putea continua.

N-am înţeles în contextul efortului profesional şi serios al teatrului, ce idee să fie (a regizorului, a actorului?) să forţezi hazul sălii stâlcind „ungureşte – à la moldave" replicile Hangiului lui Boccaccio. Neplăcut, rudimentul provincial...

Teatrul de Stat „Mihai Eminescu", Botoşani: Tache, Ianche şi Cadâr **de V.I. Popa. Versiunea scenică şi regia: Ioan Bordeianu; scenografia: Dorin Bordeianu; muzica: Vladimir Bitkin. În distribuţie: Marius Rogojinschi, Cezar Amitroaei, Bogdan Muncaciu, Larisa Bordeianu, Silvia Rusan. Data premierei: 1 decembrie 2001.**

Livada de vişini **de A.P. Cehov. Regia: Ioan Bordeianu; scenografia: Dorin Bordeianu. În distribuţie: Marius Rogojinschi, Dana Bucătaru, Violin Costin, Silvia Rusan, Cristina Buzatu, Bogdan Muncaciu, Sorin Ciofu, Larisa Bordeianu. Data premierei: 13 octombrie 2002.**

Iorgu de la Sadagura **de V. Alecsandri. Regia: Ion Cibotaru; scenografia: Mihai Pastramagiu. În distribuţie: Gheorghe Frunză, Bogdan Horga, Ioan Apostoliu, Eduard Sandu, Irina Mititelu, Larisa Bordeianu, Cezar Amitroaei, Mihai Donţu, Dragoş Radu, Marius Tudor. Data premierei: 24 octombrie 2003.**

Vulpea şi strugurii **de Guilherme Figueiredo. Regia şi ilustraţia muzicală: Ioan Bordeianu; scenografia: Dorin Bordeianu. În distribuţie: Violin Costin, Sorin Ciofu, Florin Aioniţoaei, Traian Andrii, Andreea Moţcu, Simona Nica. Data premierei: 26 octombrie 2003.**

Decameronul **de Boccaccio. Adaptarea scenică, regia şi ilustraţia muzicală: Nicolov Perveli Vili; scenografia: Mihai Pastramagiu; coregrafia: Dana Coşeru. În distribuţie: Simona Nica, Silvia Rusan, Andreea Moţcu, Sorin Ciofu, Larisa Bordeianu, Irina Mititelu, Lenuş Teodora Moraru, Daniela Bucătaru, Petronela Chiribuţă-Duşa, Crenola Doroftei, Cristina Buzatu, Gheorghe Frunză, Marius Rogojinschi, Violin Costin, Florin Aioniţoaei, Bogdan Muncaciu, Marius Tudor, Eduard Sandu, Bogdan Horga, Victor Liţoiu. Data premierei: 27 martie 2004.**

Mircea GHIȚULESCU

Pamflet comic

Dacă n-ar fi *România* din titlu, farsa tragică a lui Cornel Udrea *(România dragă, Elveția mea)* se putea petrece oricând și oriunde. Un titlu mai potrivit ar fi fost, poate, *Casting* sau *Probă de film,* pentru că acesta este pretextul dramatic. Trei femei nefericite (Melania Mărdulce, tânăra soție ingenuă și virtuoasă, maltratată de soț, care visează să câștige un ban și să plece în Elveția, „traseista" Alexandra și Minodora Fluieraș, văduvă cernită și stilată), au citit un anunț în ziar și se prezintă la o ciudată probă de film propusă de un misterios regizor reformator, reprezentat de asistenta sa. *Audiția* de Aleksandr Galin tratează aproximativ aceeași situație. De fapt, proba este filmul însuși, înregistrat de camera ascunsă. Un film al cărui final va fi asasinarea Melaniei de celelalte două candidate. Crima pe viu, iată o situație din ce în ce mai frecventă în scenaristica sfârșitului/începutului de mileniu, ca o dovadă că prețul vieții a scăzut simțitor, ca în vreme de ciumă sau de război. Un asasinat în direct, iată marea „inovație" pe care o propovăduiește regizorul absent. O absență semnificativă, pentru că „regizorul", abstractizat prin absență, pare o divinitate în negativ care împinge la cinism, lăcomie și nerușinare. Între Prostituată și Văduvă, Melania este singura care mai păstrează, cu ultimele forțe, ceva din valorile morale consacrate: dragostea și fidelitatea față de soț (fie, acesta, brutal, asemenea lui Vasile, șoferul de camion), discreția sentimentelor, pudoarea pentru viața intimă. I se cer, contra cost, informații despre viața sexuală, despre propriul ei corp. Melania acceptă, dar se frânge de rușine. Într-o civilizație exhibiționistă, în epoca nerușinării, cei ce mai păstrează sentimentul demnității sunt victimele preferate. Asasinatul nu este unul oarecare, pentru că echivalează cu suprimarea tuturor acestor valori morale. În sfârșit, scrisul lui Cornel Udrea este, în cel mai bun înțeles al cuvântului, înșelător: pe cele două niveluri ale textului poți urmări și comicul de limbaj specific autorului, îndrăznețe, dar nu vulgar decât tangențial, dar și farsa tragică a faptelor brute. Construcția este subtilă pentru că la nivelul literar este o comedie, iar în suptratext, o dramă. Altfel spus, una citești și alta vezi. De aceea, *România dragă, Elveția mea* este unul dintre acele puține texte dramatice care se cer puse în scenă pentru a se împlini. Cristian Ioan a jucat cu precizie pe cele două niveuri, într-un spectacol (Teatrul Național, Târgu Mureș) care este o sinteză a textului și nu o ilustrare a lui. O sinteză ce depășește, oarecum, chiar ce și-a propus autorul. Cornel Udrea privește cu un surâs incert (ce încremenește în rictus) condiția mizerabilă a femeii în România contemporană, Cristian Ioan pune în scenă condiția femeii în general. Senzația de sinteză este accentuată și de economia de materiale: decorul este simplu și foarte precis centrat pe oglinda transparentă, aruncată într-o poziție asimetrică, parcă la întâmplare, o oglindă fermecată ce reflectă (deci multiplică) comedia celor trei femei, dar dezvăluie, intermitent, camera ascunsă care le soarbe viața și o transformă în dramă. Câteva sugestii funebre (o husă neagră se așterne, rău prevestitoare, peste spațiul de joc și Văduva cernită care, așteptând în dosul oglinzii clipa asasinatului, pare un mesager al morții), nu degradează, paradoxal, comedia limbajului, ci emană un abur malefic care te pune în alertă. Adeziunea celor patru actrițe este fără rezerve: Bianca Fărcaș *(Asistenta),* o frumusețe glacială, misterioasă și narcisistă lansează atmosfera stranie a spectacolului într-o uvertură coregrafiată, Elena Purea cu mișcări ample, descompuse, afișează o distincție ostenită în rolul Văduvei. Claudia Domokos temperează cu umor sexualitatea rudimentară a profesionistei. Mai greu este doar pentru Ionela Nedelea care trebuie să joace inocența terfelită, naivitatea umilită și demnitatea ucisă.

Andreea DUMITRU

Între Hamlet și Faust

La sfârșitul lunii martie, am asistat la premiera absolută a piesei *Il Principe maledetto sau Îngerul slut,* care a avut loc, pe scena Naționalului clujean, în prezența lui Alexandru Sever, autorul, astăzi octogenar, trăitor în Israel. În ciuda imperfecțiunilor sale, spectacolul trebuie privit ca un eveniment, întrucât semnalează un text excepțional cu un destin nedrept, asemeni dramelor camilpetresciene: fascinante la lectură, sortite parcă să rămână proiecte utopice pentru scenele noastre. Ion Vartic, directorul Teatrului, și Gelu Badea, regizorul, și-au asumat, însă, cu toate riscurile unei scăderi de substanță, necesara restituire a unei capodopere a dramaturgiei noastre postbelice.

Vocația certă a solitudinii, precum și amendarea politică a operei sale l-au ținut oarecum în umbră, ani de-a rândul, pe Alexandru Sever. Greu de crezut, dar acest prozator din stirpea unui Thomas Mann și-a scris cele șase romane masive și cele 14 piese de teatru (amintesc aici drama conjugală *Praznic cu monștri*, tragedia *Descăpățânarea*, trilogia tragică *Leordenii*, tragediile *Noaptea e parohia mea* și *Îngerul bătrân*, „comedia neagră" *Don Juan, apocalipticul*) în perioada dictaturii comuniste și totuși în contratimp cu ideologia și estetica acelor vremuri.

Tragedia în 12 tablouri *Il Principe maledetto sau Îngerul slut* este, de fapt, o piesă-citat încastrată în romanul *Impostorul* (apărut la sfârșitul lui 1977) și republicată independent în negrul an 1984. Chiar și în roman, după cum consemnează Ion Vartic în foarte consistentul caiet-program, istoria apariției și editării acestei

Foto: Nicu Cherciu

Cristian RIGMAN și Dragoș POP

piese, concepută în stilul *Tragediei spaniole*, înrudită, „prin implicațiile demonic-teatrale, cu *Mephisto* al lui Klaus Mann", este premeditat încâlcită și plină de peripeții. Pe scurt: pe la sfârșitul celui de-al doilea Război Mondial, actorul Barbu Cristofor (alias Iracliade, pe scenă) primește piesa de la Fotiade, un impresar sub care se ascunde, pare-se, Necuratul. Și mai interesant este amănuntul că, deși prin '82, Mihai Măniuțiu intenționa să monteze *Îngerul slut*, cu Marcel Iureș în rolul prințului Cesare, autorul era extrem de sceptic că va putea asista la această premieră în timpul vieții sale.

Tema faustică a pactului cu diavolul este tratată baroc-shakespearian, din perspectiva ororilor dictaturilor moderne, a individului care a trăit el însuși într-un „țarc de victime" – iată ceea ce face valoarea excepțională, unicitatea acestei piese. Textul se întinde pe mai mult de o sută de pagini: subiectul complicat, construcția ingenioasă, luxurianța ideilor, temelor, motivelor subsumate, expuse în detaliu, într-un stil aforistic, dar în cheie parodică, îl fac aproape imposibil de rezumat și de urmărit scenic. Și totuși... Un tânăr tiran de Renaștere italiană își așteaptă moartea, meditând în celula sa. Cesare, un prinț inconstant, ca și Hamlet, ezită, spre deosebire de acesta, între a fi executat și a se sinucide – două forme de pedeapsă, noțiune incompatibilă, așadar, cu statutul său de tiran. Tema faustică se dezvoltă, aici, pe fundalul temei Puterii, de esență shakespeariană. Cesare provoacă divinitatea, dar se alege cu un diavol ca o „umbră mare" (cu alte, cuvinte, în stare imponderabilă, încă netravestit sub măști de lut). Amplul lor dialog se desfășoară în versuri de o remarcabilă subtilitate. Diavolul își deplânge cu umor negru condiția de veșnic secund, aflat într-o nedreaptă concurență cu Dumnezeu: „minunile sunt monopolul cerului, iadului nu i-au mai rămas decât scamatoriile". El își anunță, astfel, *impostura*, la care trimite și titlul romanului matricial. Scenariul faustic este parodiat: înscrisul cu sânge nu-l mai satisface pe Satan, noua propunere este cu adevărat teribilă: „omorul etern". Așa cum Șeherezada se vede silită

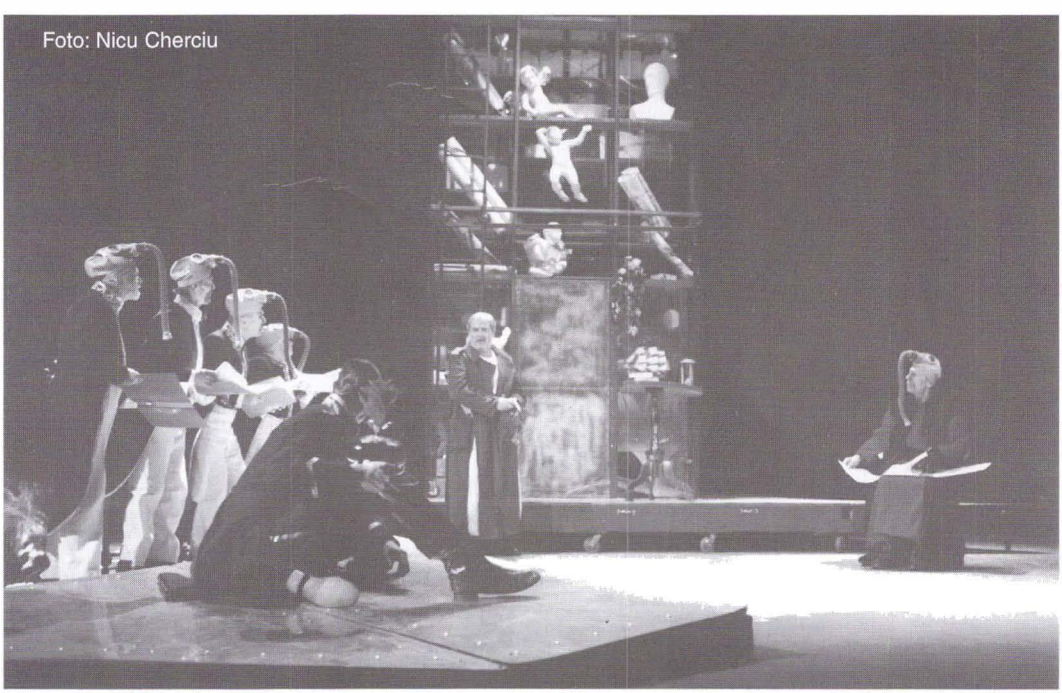


Foto: Nicu Cherciu

să spună povești pentru a supraviețui venirii zorilor, Prințul își va asigura existența sacrificând în fiecare zi o nouă victimă. Pactul se încheie în acești termeni: „Atât vei trăi. doar cât vei ucide". Așadar, a fi nemuritor înseamnă, neagră ironie, a fi „zeu de-o zi". Cesare e conștient de cacealmaua diavolească, dar o acceptă ca pe unica lui sansă. Pedeapsa capitală nu îi va fi abolită astfel, ci doar amânată: „îmi vinzi veacul cu bucata", îi spune Ispititorului. Tragedia, infernul său se descoperă tocmai în această așteptare agonică a zilei de mâine. Lumea devine „închisoarea sa", iar Prințul însuși, actorul, „călăul lui Satan" (după cum Satan este călăul Domnului).

Pentru diavolul său, Alexandru Sever, alege un nume latinesc sugestiv: *Mephiticus*, „cel pestilențial", prin care crima reverberează, proliferează în lume, multiplicându-se la infinit. El este, totodată, un diavol „ambisex" (ca în *Experimentul Iov* al lui Mihai Măniuțiu), histrionic. Măștile sale cad, pe rând: un călugăr, maestrul de ceremonii, cardinalul, cerșetoarea Pidocchia, bufonul. În spectacol, regizorul merge chiar mai departe: diavolul veghează în chip de statuie a Fecioarei, în fața bisericii. În cele din urmă, Prințul și Diavolul se vor substitui reciproc, ambiguitatea rolurilor fiind deplină.

Reflecția asupra naturii teatrului reprezintă a doua temă majoră a piesei. Personajul Călugărului avertizează: „Numai omul se răzgândește. Domnul, nu." Drama principelui pare înscrisă implacabil într-un scenariu prestabilit. Când Satana se travestește într-un actor care moare în locul Prințului, victimă a conspirațiilor de la curte, Alexandru Sever subliniază: „Ceea ce scena poate să rabde și de o sută de ori, viața nu îngăduie decât o singură dată". O secvență memorabilă de punere în abis cu mijloace teatrale este cea a dublei pânde din piața bisericii: în timp ce așteaptă, în noapte, următoarea victimă, prințul și Annibale, călăul său, îi surprind pe doi magistrați veniți să conspire, care, la rândul lor, surprind conversația unor bandiți...

Vitelli, prototipul curteanului înțelept, lucid, și totuși loial, demască impostura personajului principal, explicând metafora din titlul piesei: „Nu, acesta nu e Cezar.... Aceasta e tirania ticăloasă a crimei și a destrăbălării. Copilul pe care l-am crescut ca pe fiul meu era un arhanghel. Cel care a ucis în fața noastră nu-i decât un înger slut." Și totuși, ceva îl salvează pe Cesare de la o totală identificare cu diavolul. Ființa aceasta de „lut" mai are o licărire de conștiință, de umanitate: ezită să ucidă o mamă, dar și pe pruncul ei, cerșește apoi puterea de a iubi. Mireasa lui, Isabella, este o nouă Margareta, pe care dragostea o ferește de tentațiile Satanei: hotărârea de a muri pentru a prelungi viața prințului îi aparține, e luată în cunoștință de cauză. În fața acestei lecții de iubire, Cesare are revelația absurdului pe care îl ascunde nemurirea: vrea să se roage (ca Regele din *Hamlet*), dar constată că nu știe cum să o facă. Diavolul i-a dat cea mai grea lovitură: i-a anulat liberul arbitru, putința de a se sinucide. De aceea, în final, acceptă să fie îngropat de viu de către dușmanii săi, căutând mântuirea prin pedeapsă.

În condițiile unui material dramatic atât de complex, e de înțeles efortul regizorului de a adapta scenic *Îngerul slut*. Gelu Badea încearcă să perieze, să comprime, să limpezească acțiunea, temele, intențiile personajelor. Pe hârtie, versiunea sa e lizibilă. Pe scenă, însă, imaginea de ansamblu pare neclară, confuză (sunt și momente rezolvate în sine, expozitiv, precum defilarea mireselor prințului). E evident, însă, că lectura regizorală urmărește supratema piesei, la care se referă Alexandru Sever în programul de sală: „ceea ce face tăria și durata unei tiranii este alianța sa cu Moartea". Spectacolul vorbește despre dictatura ca impostură, care are mereu nevoie să fie întreținută cu noi jertfe umane, despre lumea ca „o crescătorie

de victime" (în piesă, chiar, Cesare și Isabela se refugiază în subteranele palatului, precum Hitler și Eva Braun, precum dictatorii de astăzi, ce își caută salvarea în gaură de șarpe). În viziunea scenografică a Adrianei Grand, tirania renascentistă e substituibilă tiraniilor mai recente, în speță celei habsburgice, judecând după costume, dar și celei naziste, cum sugerează imaginea grotescă a magistraților purtând măști de gaze. Decorul se reține, datorită turnului fantast din centru, înălțat pe o bază mobilă, sugerând spații diverse: turnul bisericii, sala de consiliu, dar mai ales biblioteca din burta căreia ies personajele, după cum piesa însăși iese din burta romanului. Predomină roșul premonitoriu, în fundal este etalată chiar o hartă însângerată, bufonul scoate dintr-o trapă borcane-conserve cu organe vitale – se impune universul crimei.

În rolul prințului tragic, proaspătul absolvent de la Cluj, Cristian Rigman, este prea grav și încleștat, nu își acordă spațiu pentru a juca ironia, umorul negru, paradoxurile amare, care conferă personajului său un loc aparte în dramaturgia noastră. În schimb, pentru Dragoș Pop, *Mephiticus* e un prilej de comentarii ludice, elegante și, în același timp, savuroase. Impune, de asemenea, prin prezență și prin rostirea intenționat tărăgănată, comic-reflexivă, Anton Tauf, în bătrânul soldat ce invocă atașamentul față de onoarea sa de călău: „Eu sunt în stare să mor pentru altul; Înălțimea ta numai pentru sine însuși. Dintre noi doi, tot eu sunt cel mai generos". Cu Annibale, marele actor își rememorează, cu plăcere, un bogat repertoriu de personaje shakespeariene.

Premiera clujeană a *Îngerului slut* este un gest de reverență, chiar dacă ușor stângaci, față de capodopera lui Alexandru Sever.

Teatrul Național din Cluj – Il Principe maledetto sau Îngerul slut **de Alexandru Sever. Direcția de scenă: Gelu Badea. Scenografia: Adriana Grand. Distribuția: Cristian Rigman, Dragoș Pop, Anton Tauf, Petre Băcioiu, Virgil Müller, Paul Basarab, Ion Marian, Cătălin Codreanu, Angelica Nicoară, Maria Seleș, Adrian Drăgușin, Elena Ivanca, Ruslan Bârlea, Sorin Miron. Data premierei absolute: 27 martie 2004.**

Cristian RIGMAN și Dragoș POP.

Ion CAZABAN

Undeva, în Irlanda

Din datele biografice ale tânărului dramaturg de origine irlandeză Martin McDonagh – găsite în programul premierei gălățene – am reținut influențele, recunoscute de el însuși, venind de la cineaști ca David Lynch, Scorsese și Tarantino, sau dispunerea pieselor în trilogii, dar în special atrage atenția antipatia sa manifestă față de autoritatea vârstnicilor, mai exact, a profesorilor de care s-a despărțit repede, o dată cu părăsirea școlii. Și încă ceva: titlurile textelor sale localizează personaje și întâmplări, *Frumoasa din Leenane* nefiind singurul caz. Alte titluri vor anunța de asemenea locuri identificabile pe hartă: Connemara, Inishmaan, Inishmore, Inisheer – cu rezonanță deosebită, străveche. Este un mod de a capta interesul publicului, totodată, un procedeu comparabil cu „efectul de înstrăinare", cel puțin pentru noi, din acest colț al Europei. Deși, ceea ce se întâmplă în locurile menționate nu diferă prea mult, ca dramă posibilă, de ceea ce întâlnim în preajma noastră. Dar, iată, nu le mai privim ca pe ceva banal, aflat adesea din ziare, pentru că se petrec într-un spațiu cu o topografie aparte, ce ne stârnește imaginația și, implicit, participarea emoțională la povestea cu oameni (de azi, dintotdeauna) spusă de autor. E povestea unei bătrâne dezumanizată de vârstă, care se bucură egoist și cu inconștiența sclerozei de nefericirea fiicei sale. E povestea acestei fete care se trece în singurătate și într-o ură crescândă pentru bătrâna respingătoare alături de care i-a fost sortit să trăiască. Anii se duc și „Frumoasa din Leenane" nu mai este cine a fost. Nici bărbatul iubit și așteptat nu mai este cel de altădată. Sentimentul frustrării într-un timp ce se scurge nemilos, inevitabil, dă tuturor o stare distinctă de tensiune lăuntrică, de nervozitate fără răgaz. Așteptarea – accentuată și de izolare – macină nervii personajelor, ducând la izbucniri de o violență dementă. Văzând în bătrâna mamă și în traiul dezgustător împreună, cauza nefericirii sale, tortura de fiecare zi – fiica se răzbună, torturând-o la rândul ei, anulându-i micile plăceri, înveninându-i dorințele... Dincolo de poveste (prea crudă ca să fie doar moralizatoare și destul de aprofundată psihologic pentru a nu fi doar o expunere crudă), se întrezărește o cauzalitate mai cuprinzătoare, acuzând situația socială sau mentalitatea colectivă. Activarea unui subconștient morbid nu poate fi ruptă de un context uman unde frustrările continue sunt resimțite acut ca o încălcare a normalității. Deci a normelor de conviețuire firească.

Regizoarea Ema Nicola a adus pe scenă tocmai imaginea dezolantă a unei umanități (totuși!) „ieșite din țâțâni", care nu a putut rezista dificultăților vieții și a fost distrusă de condițiile cotidiene, de amânarea perpetuă a fericirii, a bucuriilor minime, ducând-o la deprimare și exasperare, dar și la reacții fără control, la acte hidoase, nebune. Se urmărește regizoral, dincolo de momentele crude, violente ale poveștii, prăbușirea în ticăloșie și nebunie a ființei umane, prea fragilă pentru încercările existenței. Rezultă un spectacol de o cursivitate clară în contrast cu întunericul în care alunecă personajele – un spectacol al sentimentelor și, în consecință, al relațiilor umane nu atât complicate, cât extrem de tensionate, exacerbate, scăpate rațiunii. Și nu este vorba doar de niște

personaje bolnave, ci de o lume bolnavă din cauza frustrărilor și intoleranței, implicit, de demitizarea unor spații de umanitate ce ne apăreau într-o aură de străveche poezie.

O compoziție de remarcabilă vitalitate scenică realizează Ioana Citta Baciu în rolul bătrânei mame Mag. Actrița găsește detaliile necesare unei caracterizări relevante în sensul cerut de dramă. Nu numai ticurile și ipohondria fac dezgustător personajul, dar și egoismul minciunilor cu care caută să împiedice apropierea fetei sale de bărbatul dorit. Obosită, irascibilă, cu antecedente psihiatrice, Maureen, frumoasa ofilită în așteptare, a fost convingător interpretată de Ana Maria Ciucanu. Relația cu mama sa se consumă într-un șir de acțiuni potrivnice, batjocoritoare, enervate, de o violență fizică sporită, ajungând până la asasinat. Mintea i se tulbură, dorința este luată drept realitate, pentru care poate face orice, chiar să ucidă din nou. Probabil, Pata, bărbatul așteptat de ea, este singurul care își păstrează omenia. Este omul normal, căruia îi plac petrecerile cu dans și băutură, pe care – împotriva sentimentelor – nenorocul îl îndepărtează definitiv de Maureen. Lucian Pânzaru află uneori tonul potrivit (monologul scrisorii îi reușește), dar nu și tranziții mai profunde care să asigure coeziune rolului. Ray, fratele său, jucat cu multă naturalețe de Aureliu Bâtcă, este tânărul mesager binevoitor, cu o transformare bruscă, nebănuită, a comportamentului în final.

Teatrul Dramatic „Fani Tardini" din Galați – Frumoasa din Leenane **de Martin McDonagh; traducere de Istvan Lengyel. Regia artistică și ilustrația muzicală: Ema Nicola. Scenografia: Gheorghe Andreescu. Cu: Ioana Citta Baciu, Ana Maria Ciucanu, Lucian Pînzaru, Aureliu Bâtcă.**

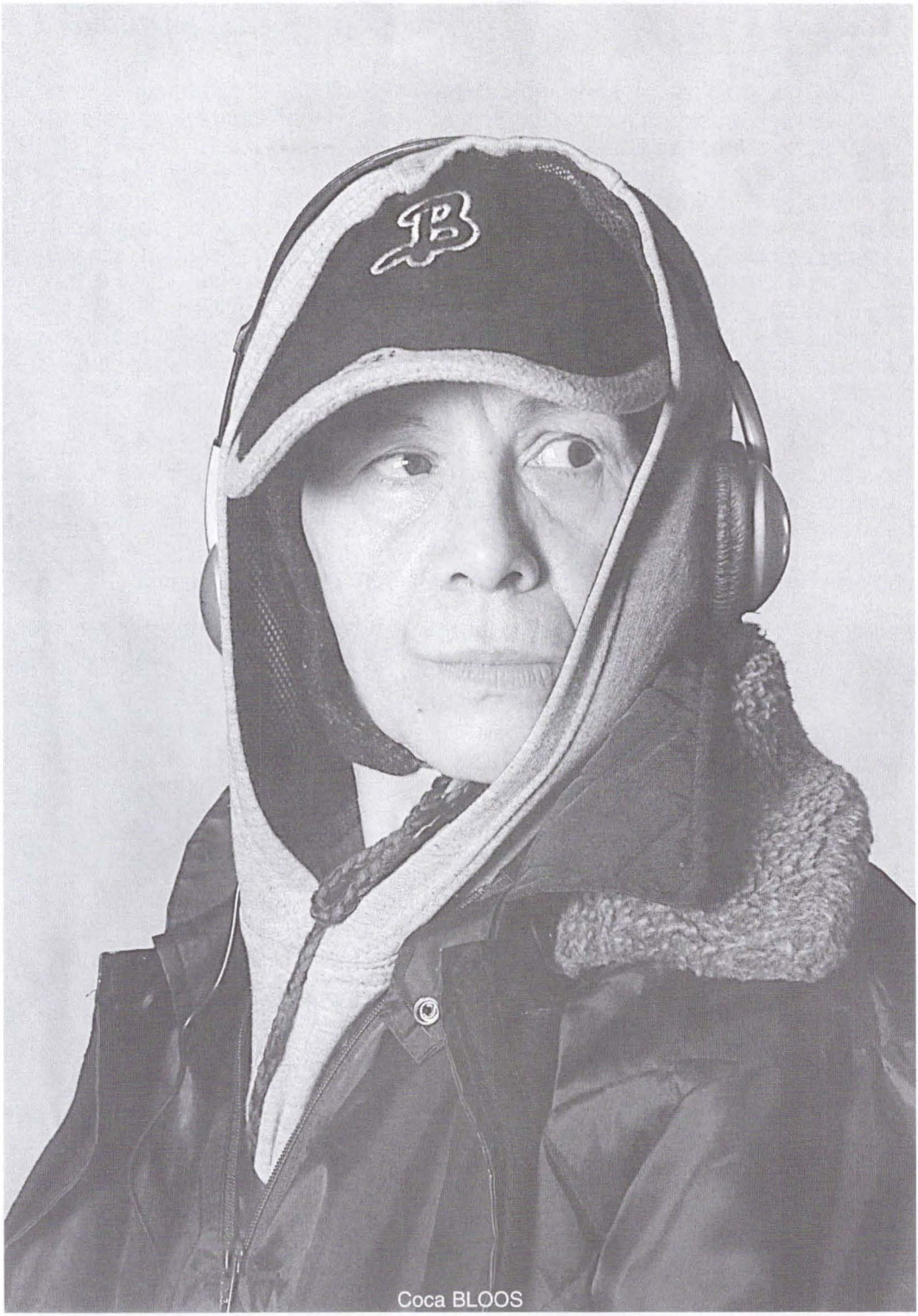
Ana Maria CIUCANU și Aureliu BÂTCĂ.

Alina MANG

Nu dați vina pe Paparazzi!

Un nou Matei Vișniec în Capitală. La Teatrul Foarte Mic. Un text ofertant pentru creatorii spectacolului: *Paparazzi* sau *Cronica unui răsărit de soare avortat.* Un poem despre iminența sfârșitului lumii, dar mai ales despre indiferența celor care ar trebui să fie primii interesați de soarta ei: noi, oamenii. Mai multe scene, aparent disparate și fără legătură, le surprind pe cele 18 personaje în situații cotidiene diverse, ciudate, în care acestea sunt prinse parcă fără scăpare: un cerșetor, care trăiește pe trotuar, dar nu vrea să primească nimic, un orb, ce stă la televizor și schimbă canalele, o barmaniță care nu vrea decât „să fie lăsată dracului în pace", o vedeta care umblă desculță, o femeie care vrea să plece, dar casierul nu vinde bilete într-o gară prin care nu mai circulă trenuri, un bărbat cu căluș, o bătrână năucită de lumea în care trăiește și care speră să obțină răspunsul corect de la o busolă, criminali și muzicieni etc. Ei suferă, se agită, aleargă grăbiți, sunt preocupați de subiecte minore, refuză să se asculte, să-și răspundă, să comunice și să privească... cerul. Într-o astfel de lume, și soarele nu mai vrea să răsară. La toate aceste situații absurde asistă niște *paparazzi*, martori ce observă schimbările, fără să le comenteze sau să se implice. Sunt interesați de implozia solară doar ca de o știre ce ar putea face subiectul primei pagini a ziarului și atât. Singurul cu adevărat îngrijorat de ceea ce se întâmplă este, culmea, un orb! Dar nu are aceleași preocupări ca toți ceilalți și comunitatea nu are răbdare să audă ce spune sau să-i vorbească. Precum nașterea și viața, moartea este și ea o fatalitate. Dar ce contează? Chelnerul cere să i se plătească! Un text fascinant ce pune probleme deloc fanteziste, cu implicații poate chiar mai reale decât suntem noi cititorii sau spectatorii tentați să credem, precum personajele ridiculizate de Matei Vișniec. Varianta spectaculară de la Teatrul Foarte Mic încearcă să ia în discuție acești termeni punând sub lupă lumea în care trăim. Scenografia funcțională a Irinei Solomon creează un cadru de joc inspirat ce suportă cu ușurință schimbarea planurilor sub proiecția unui cer înnorat, lipsit de căldura luminii solare. Actorii intră, își spun rolul uneori convingător, alteori mai putin, apoi ies pentru a apărea din nou în pielea altui personaj. Situațiile se succed rapid, timpul trece, textul curge și... ce? Spectacolului îi lipsește forța de a puncta momentele, pentru a trezi ecou în conștiința celor prezenți în sală. Întreaga discuție se poartă acolo, pe scenă, neavând puterea ecoului. Am asistat la o montare ce construiește cu atenție o lume în descompunere, dar care nu are tăria să tragă un semnal de alarmă necesar. De vină nu sunt, sigur, *Paparazzi*!

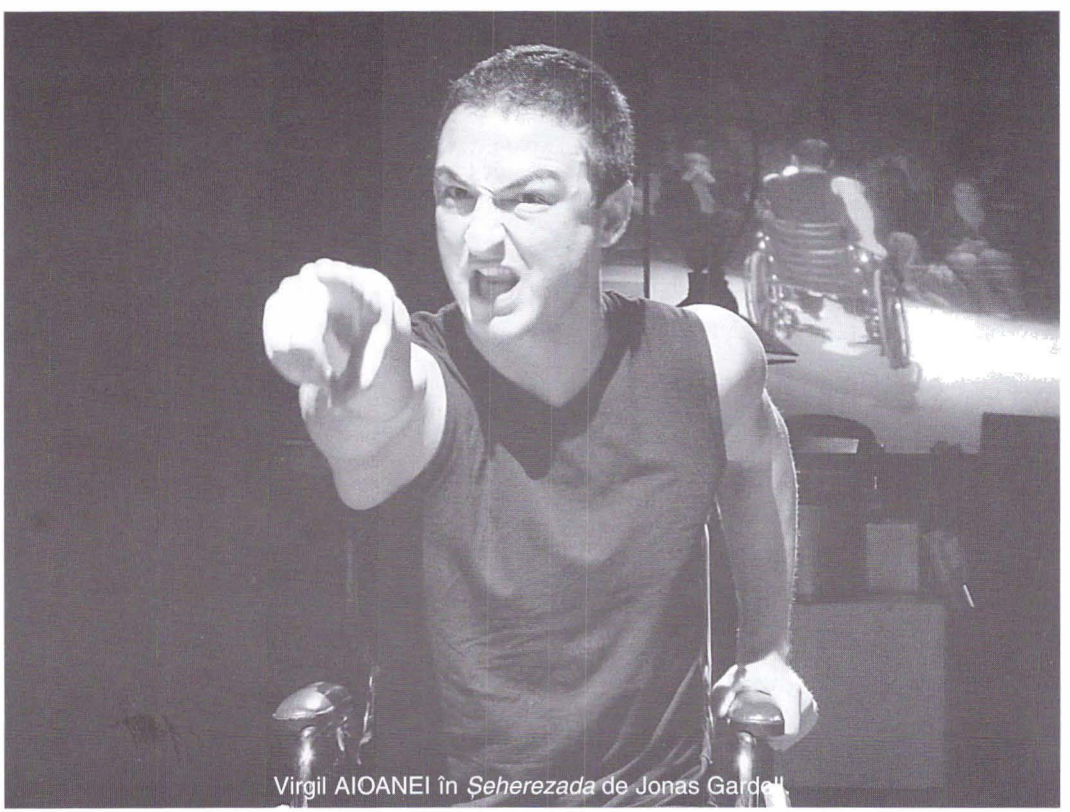
Teatrul Foarte Mic – Paparazzi sau Cronica unui răsărit de soare avortat **de Matei Vișniec. Regia: Mihai Lungeanu. Scenografia: Irina Solomon. În distribuție: Bogdan Talașman, Petre Moraru, Eugen Cristian Motriuc, Oana Albu, Mihai Dinvale, Coca Bloos, Avram Birău, Liliana Pană, Marius M. Ionescu, Radu Zetu. Data premierei: 14 februarie 2004.**


Coca BLOOS

Cinci la puterea a cincea sau chiar mai mult

De mai bine de o lună, prin broşurile dedicate programului cultural al Capitalei, precum şi prin numeroase afişe împrăştiate în Bucureşti se prezintă un proiect în derulare, găzduit de Studioul Toaca: 5 SPECTACOLE CU 5 ATITUDINI. Ideea le aparţine studenţilor din anul terminal al Secţiei Regie de Teatru şi absolvenţilor claselor de actorie, promoţia 2003, de la UNATC. Despre acest proiect am aflat de la realizatorii săi, care au mărturisit că el s-a născut din necesitatea de a oferi „unei noi generaţii de regizori, actori, scenografi şi coregrafi şansa de a continua experimentele începute pe scena Teatrului «Casandra», în stagiunea 2002–2003, într-un context în care să-şi păstreze libertatea de decizie şi posibilitatea de a lucra în echipă". Ei s-au adunat la Toaca pentru a prezenta publicului, în perioada 1 aprilie–20 iunie, 50 de reprezentaţii ale unor spectacole montate special pentru acest spaţiu sau preluate de la Teatrul „Casandra", ACT sau Green Hours.

Am întâlnit acolo un grup de tineri artişti entuziaşti, care cred în ceea ce fac, se luptă pentru ideile lor, pentru propria lor identitate, încearcă să se afirme ca o generaţie şi învaţă împreună, orice ar fi, să nu se lase învinşi. O seară petrecută cu ei, privind şi ascultând povestea pe care o spun prin intermediul personajelor, nu poate fi decât tonifiantă. Poate de aceea au succes. Am văzut săli pline cu spectatori de aproape aceeaşi vârstă cu a lor, semn că ceea ce se



Virgil AIOANEI în *Şeherezada* de Jonas Gardell

petrece la Toaca îi interesează, îi incită și de aceea revin. În jur am privit ochi atenți, serioși, am auzit râsete și aplauze puternice. Se simte căldura unei familii care așteaptă noi membri cu brațele deschise. Creatorii spectacolelor sunt destinși, nonconformiști, nu ezită să-și pună în practică orice idee și să afirme fără teamă: ăștia suntem! Poți fi de acord cu ei, sau nu, să-ți placă sau nu ceea ce fac, dar nu poți să nu-i accepți, să fii indiferent, să nu-i admiri sau să nu le apreciezi efortul. Au reușit să fie o echipă. Într-o seară, regizorii îi întâmpină pe cei veniți să vadă spectacolul, iar actorii joacă; în alta, îi poți vedea vânzând bilete, stând la pupitrul de lumini, de sunet sau, pur și simplu, în sală, încurajându-și colegii aflați pe scenă. Cele cinci spectacole cuprinse în proiect sunt *Blaubart. Spaima femeilor* (regia: Alexandra Badea), *Stop de tempo!* (regia: Gianina Cărbunariu) – prezentate în numerele anterioare ale revistei noastre –, *Șeherezada* (regia: Adriana Zaharia), *Frankie e O.K., Peggy e fată bună și casa e mișto* (regia: Robert Bălan) și *Tectonica norilor* (regia: Răsvana Cernat), a cărui premieră încă nu a avut loc. Toate au aceeași tematică, se bazează pe textele unor autori contemporani preocupați de soarta tinerilor supuși tentațiilor nocive ale unei lumi mult prea libertine și dezorientate, care refuză să-i mai accepte, să-i integreze, să-i susțină, să le încurajeze visurile cele mai simple, dar și mai frumoase. În fața lor, creatorii au aceeași atitudine: demascarea, acuzarea și strigătul. În *Șeherezada*, un tânăr care a cunoscut succesul dar și derizoriul existenței, dragostea prietenilor, dar și indiferența semenilor, ajuns într-un scaun cu rotile, în pragul disperării, își spune povestea seară de seară, precum Șeherezada, încercând astfel să supraviețuiască. E o puternică luptă interioară căreia îi dă glas scenic Virgil Aioanei, într-un monolog ce istorisește momente de viață dure, uneori parcă prea dure și incredibile. Jocul său te obligă să-l urmărești, deși dramatismul nu tocmai temperat cu care trăiește experiența personajului său uneori obosește. O tăcere cu subînțeles, o pauză bine punctată, pot face mai mult decât gesturile și replicile rostite pe tonalități înalte. Dar sunt sigură că pentru artiștii de la Toaca fiecare seară de spectacol este o nouă lecție, o altă bătălie câștigată în înfruntarea cu capcanele meseriei. *Frankie e O.K., Peggy e fată bună și casa e mișto,* doar că sunt cu toții nefericiți. Frankie, Peggy și toate celelalte personaje, bune în esență, suferă pentru că nu își găsesc un rost pe măsura visurilor lor. Unele au și încetat să mai viseze, iar anturajul nu-i ajută. Spectacolul e construit viu, dinamic, actorii *se joacă*, iar publicul este atras adesea în joc. Unul serios, de-a teatrul care amendează arătând celorlalți o parte din realitatea pe care o trec de multe ori cu vederea. Cea a drogurilor, a înșelătoriei, a speranțelor frânte. Mijloacele media ne bombardează cu astfel de semnale. Poate că nu avem încotro și trebuie să acceptăm această realitate, dar îi putem oferi și o alternativă. Măcar la teatru, prin spectacole care să uite violența în favoarea iubirii și frumosului. Însă proiectul de la Toaca arată faptul că artiștii implicați au instincte și energii care le spun că trebuie încă să lupte cu dușmanul cu propriile-i arme, cu răul arătându-l, cu indiferența vârând degetele în ochii indiferenților.

Studioul Toaca – Șeherezada **de Jonas Gardell. Traducerea: Carmen Vioreanu. Regia: Adriana Zaharia. Scenografia: Imelda Manu. Coregrafia: Elena Vasile. Muzica: Thomas Brânduș. Cu: Virgil Aioanei. Data reprezentației: 24 aprilie 2004.**

– Frankie e O.K., Peggy e fată bună și casa e mișto **de Martin Cicvak. Traducerea și regia: Robert Bălan. Scenografia: Ana Iulia Popov. Cu: Mădălina Ghițescu, Carmen Florescu, Cătălina Harabagiu, Ioana Calotă, Adrian Anghel, Mihai Marinescu, Marcel Țop, Robert Bălan. Data reprezentației: 25 aprilie 2004.**

Cătălina PANAITESCU

Atenție: „Lumea-i mică și viața-i scurtă, Ivane!"

Binecunoscuta poveste a lui Ivan Turbincă nu este numai un prilej de incursiune în lumea fantastică și plină de peripeții a lui Creangă, ci și un moment de meditație asupra condiției implacabil finite a omului. Premiera teatrului ploieștean „Toma Caragiu" – *Peripețiile bravului soldat Ivan Turbincă* – aduce în scenă celebrul basm, însă în maniera postmodernistă cu inserții existențialiste în textul semnat de Radu Macrinici. O nouă abordare ce respectă firul narațiunii lui Creangă, văzută din perspectiva eroului principal – Ivan – pus în permanență să aleagă între bine și rău, între rai și iad, un parcurs inițiatic ce-l va conduce în cele din urmă spre veșnicie. Căci finalul spectacolului, spre deosebire de varianta clasică, se centrează asupra concilierii universale reprezentată scenic printr-o horă în care îngerii și dracii fac cunoștință, își dau mâna și pornesc alături de Ivan un dans al nemuririi. Nu este un joc al ielelor, nici al îngerilor, ci un ritual celest cu semnificații ce trec dincolo de viață, de moarte, de finit. de infinit. Este momentul apoteotic al fericirii continue și integrării în sferele cele mai înalte. Textul lui Macrinici este de o sensibilitate copleșitoare; deși construit pe partitura veselă a basmului clasic, el întâmpină și se confruntă cu probleme existențiale de fond, ce

Adrian ANCUȚA și Ilie GÂLEA.

macină nu numai sufletul spectatorului de rând, dar şi pe cel al marilor personalităţi. Să nu uităm cuvintele lui Eugène Ionesco, cum că *suntem cu toţii egali în faţa morţii.* Finalul optimist al lui Macrinici induce acea stare de bine, de speranţă, combinată cu sentimentul de nelinişte şi îndoială cu reverberaţii profunde în sufletul fiecărei individualităţi în parte.

Regia lui Lucian Sabados construieşte progresiv şi coerent acest edificiu spectacular cu final fericit. El îşi conduce personajele spre o evoluţie firească, cu umor şi savoare. Supus cerinţelor lui Dumnezeu şi Sfântul Petre, Ivan nu-şi acceptă condiţia de muritor. De aceea, când va fi pus faţă în faţă cu moartea, el o păcăleşte şi scapă de ea. Ivan este un personaj tragicomic, având în vedere sfârşitul fericit al spectacolului. Interpretarea lui Adrian Ancuţa în rolul titular este complexă, deosebit de solicitantă şi, în acelaşi timp, firească datorită faptului că personajul trece cu uşurinţă şi talent de la registrul comic la cel tragic şi invers. Evoluţia lui Mihai Calotă marchează o prezenţă scenică ce nu poate fi ignorată, care dă naştere unui Aghiuţă plin de energie şi teribil de prostănac, actorul dovedindu-se o inspirată achiziţie recentă pentru teatrul ploieştean. De remarcat este şi Ilie Gâlea, care creează un Sfânt Petru plin de umor şi farmec, deseori prins în turbinca lui Ivan şi care râvneşte cu invidie omenească la această minune a lui Dumnezeu. Nu în ultimul rând, muzica originală a lui Nicu Alifantis şi scenografia lui Ovidiu Pascal sporesc atmosfera fabuloasă a acestui spectacol care poate fi rezumat prin: naturaleţe, umor, talent actoricesc şi poezie scenică. O reuşită a regizorului Sabados, care, pe textul impresionant al lui Radu Macrinici, a reuşit să ofere publicului ploieştean o fabulă de succes într-un spectacol notabil în seria premierelor existente pe afişul acestui sfârşit de stagiune.

Teatrul „Toma Caragiu", Ploieşti – Peripeţiile bravului soldat Ivan Turbincă **de Radu Macrinici. Regia: Lucian Sabados; muzica: Nicu Alifantis; scenografia: Ovidiu Pascal. Cu: Adrian Ancuţa, Andrei Vasluianu, Marian Despina, Ilie Gâlea, Mihai Calotă, Alexandru Pandele, Lizica Sterea, Ioana Roşu, Nelu Neagoe, Carmen Bogdan, Mihaela Rus, Cătălina Radu, Mihai Androne, Paul Nicolae, Cătălin Rădulescu, Narcis Stoica, Sebastian Nicolae, Nicolae Nicolaescu. Data premierei: 14 mai 2004.**

Despre jocul subretelor

Cel mai cunoscut text al lui Jean Genet, *Cameristele,* a fost readus pe scenele bucureştene de către Eusebiu Ştefănescu, în cadrul Nocturnelor Teatrului Nottara. Textul, extrem de ofertant pentru creaţia actoricească şi, deopotrivă, regizorală, încă reprezintă o provocare la adresa creatorilor, şi, cu atât mai mult, pentru absolvenţii de actorie ai Universităţii Hyperion.

Dacă demersul regizoral pare bine susţinut, coerent şi justificat, în schimb, partiturile actoriceşti sunt incomplete, lăsându-se mai mult în seama cuvântului şi neglijând, parţial, elemente ce ţin de expresivitatea pauzei psihologice, de elocvenţa tăcerii. Atenţia se concentrează îndeosebi asupra ansamblului, lăsând la o parte grija pentru detaliu, în care gestul, atitudinea, comportamentul specific dau plasticitate şi fineţe montării. Cele două cameriste, interpretate de Daniela Moldovan şi Diana Giubernea, îşi construiesc rolul în contrapunct cu cel al Doamnei, întruchipată de Ruxandra Sireteanu. Este motivul pentru care spectatorul asistă la o reprezentaţie unde acţiunea se desfăşoară între doi poli diametrali opuşi: aroganţa Doamnei şi supunerea celor două subrete. Varianta regizorală

propusă de Eusebiu Ștefănescu accentuează această dezvoltare a acțiunii pe două planuri, ceea ce micșorează spațiul dedicat construcției în interior, a motivațiilor ce conduc la trădare, ură, și, în cele din urmă, crimă. Dacă, prestația actorilor trădează un anume tip de superficialitate, inconsistență în privința abordării scenice, imaginea de ansamblu a spectacolului este încununată și de scenografia lui Puiu Iordănescu, care domină imaginea scenică prin prezența „dublului" sugerat de oglindă, care, pe parcurs, devine un element-cheie. Ea este poarta ce separă imaginea reală de cea distorsionată, ea reflectă eleganța doamnei și servilismul fetelor, este vălul dintre realitate și vis, dintre tăcere și urlet, dintre viață și moarte. În ciuda unor deficiențe de ordin tehnic, prezența Ruxandrei Sireteanu sporește valoarea estetică a spectacolului, prin firescul interpretării sale și prin expresivitatea gestualității. *Cameristele* – un spectacol al tinerei generații de actori, în care atenția creatorilor se îndreaptă cu precădere asupra imaginii de ansamblu, și mai puțin către detalii, uneori atât de necesare în plan estetic.

Teatrul Nottara – Cameristele **de Jean Genet. Regia: Eusebiu Ștefănescu. Scenografia: Puiu Iordănescu. Muzica: Bogdan Constantin. Coregrafia: Antonel Oprescu. Cu: Ruxandra Sireteanu, Daniela Moldovan, Diana Giubernea, Antonel Oprescu. Data reprezentației: 3 mai 2004.**

Hoții de zâmbete

Prin specificul său de teatru de animație, Compania „Libelula", își propune să se implice cât mai mult în viața comunității bucureștene. Dând dovadă de o dinamică demnă de invidiat, teatrul și-a propus derularea unui proiect „Zâna ce Bună" – de mare responsabilitate și, în același timp, foarte îndrăzneț, al cărui scop este de a aduce un zâmbet copiilor grav bolnavi. „Hoții de zâmbete", cum s-au autointitulat actorii trupei, au pornit din ianuarie într-un maraton de câte patru spectacole pe săptămână, timp de patru luni, derulând întâlniri cu copiii de la secțiile de ortopedie, oncologie și terapie recuperatorie din cadrul Spitalului Budimex.

Acest proiect de drama-terapie este strucurat pe patru module, în care interacțiunea dintre copil și actor este principalul factor de inters. *O poveste în dar* este o parte a acestui program în care actorii costumați în ținuta de spectacol merg în saloane și spun povești copiilor. La rândul lor, cei mici se transformă în povestitori, comunicând, astfel, și cu ceilalți copii din preajmă. Transpunerea în poveste, identificarea cu personajele, sunt procese destul de accesibile datorită păpușilor mânuite la vedere. Fiecare copil poate atinge, chiar mânui personajele din poveste, și, uneori, se identifică cu destinul lor. Finalul, obligatoriu pozitiv, oferă o speranță de bine acelora suferinzi de o boală incurabilă.

Sosesc clovnii este un alt segment al proiectului în care actorii, cu costume de clovni, desfășoară un program de *enterteinment* prin modelarea de figurine din baloane: câini, pisici, șoareci, lebede, inimi, coifuri, biciclete, pantere, ursuleți, săbii, urechi de Mickey Mouse, iepuri, cămile, caracatițe. Cu ajutorul acestor figurine (care vor rămâne ca jucării și după plecarea clovnilor), copiii stabilesc o relație de comunicare atât cu clovnii cât și cu personalul medical și, evident, cu ceilalți copii. De remarcat este faptul că personajele-clovni sunt realizate pe ideea de „feeling clown", având o imagine caldă; fața nu este machiată grotesc ca la clovnul de circ, pentru că scopul urmărit nu este acela de a-și demonstra capacitățile, ci de a realiza o relație apropiată, ludică între copii.

Partea intitulată *Azi, vine teatrul la mine* este realizată cu ajutorul unui castelet, unde păpușarii desfășoară un minispectacol de marionete, conceput special, astfel încât el să poată fi văzut de către toți copii aflați în salon. Fiind un castelet pe corp, actorul se așează pe marginea patului și susține scene din spectacol aproape de copilul bolnav. Pentru pacienții nedeplasabili se creează sentimentul că, deși simt că nu pot coborî din pat pentru a se juca, vine joaca la ei. Scenariul de bază se modifică la fața locului, în funcție de ceea ce copiii își doresc să se întâmple cu personajele cuprinse în povestire. În plus, micii spectatori au posibilitatea de a participa efectiv la desfășurarea reprezentației, bazată, în principal, pe interactivitate.

Ultimul modul, *Sosește Zâna cea bună* se sprijină pe relația de comunicare dintre copilul bolnav și „Zâna cea bună" care, însoțită de spiridușul său, ascultă temerile, gândurile, speranțele fiecărui pacient în parte. De cele mai multe ori, copiii își exprimă dorința de a se însănătoși, de a merge la școală, de a se juca în aer liber sau vorbesc despre dorul de familie și prieteni. În mica lor confesiune, cei mici se descarcă emoțional, își povestesc năzbâtiile, fără teama de a fi pedepsiți, ci doar cu gândul că au un aliat de nădejde – zâna, iar spiridușul le va împlini dorințele.

Tot acest proces de comunicare la nivel emoțional, comportamental, fizic se realizează prin intermediul jocului, într-o atmosferă destinsă și veselă. Este de salutat inițiativa trupei de la „Libelula", care, prin actorii ei, adevărați „hoți de zâmbete", reușesc să aducă lumina speranței în sufletele unor copii aflați în mediul auster al salonului de spital, unde, nu se știe, de la un moment la altul, dacă mai prind răsăritul soarelui de a doua zi.

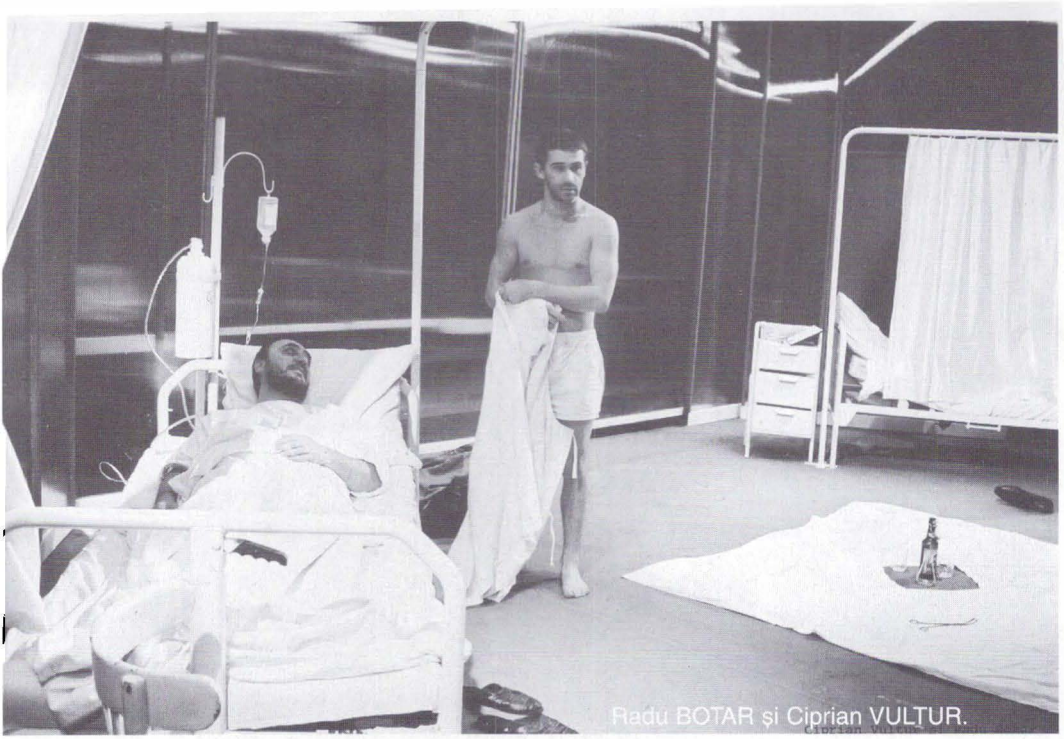
Corina HERGHELEGIU

Ultima haltă

Festivalul Comediei Românești care se află deja la a 2-a ediție dovedește cu prisosință perenitatea și diversitatea genului. O serie de spectacole aparținând atât teatrelor din București cât și celor din țară au fost montate după autori precum I.L.Caragiale, Victor Eftimiu, Mihail Sebastian, Eugen Ionescu, Dumitru Solomon, Valentin Nicolau, Lia Bugnar, Mimi Brănescu, Tudor Aaron Istodor, ș.a

Trebuie să remarcăm că autorii dramatici ai genului respectiv sunt reprezentanți ai diverselor generații, de aici și varietatea de percepție a realității.

Spectacolul *Ultima haltă în paradis* în montarea Teatrului de Nord din Satu Mare este realizat după piesa omonimă de Valentin Nicolau, exponent al generației de mijloc a dramaturgiei românești actuale, pe care criticul Nicolae Manolescu, în postfață la *Dacă aș fi un înger,* îl caracterizează: „Valentin Nicolau este incontestabil un dramaturg care știe cum se face o piesă, stăpân pe replici, firesc în limbaj și, nu în ultimul rând, plin de idei de teatru. Toate piesele lui pot fi puse în scenă. Sunt gândite pentru scenă. Mâna regizorului n-are de retușat decât mărunțișuri". E demn de remarcat faptul că în piesa lui Valentin Nicolau lipsește cu desăvârșire limbajul vulgar, fapt mai puțin obișnuit în spectrul actual al dramaturgiei noastre. Desigur că autorii dramatici își justifică vulgaritatea



Radu BOTAR și Ciprian VULTUR.

limbajului din piesele lor prin prezența lui în cotidian, dar să nu uităm că arta este menită să exprime realitatea și să reflecteze asupra ei și nu doar să o copieze pur și simplu.

Piesa lui Valentin Nicolau îți oferă o gamă largă de interpretări. Personajele par complexe și în același timp, ușor, de perceput. Toată acțiunea piesei se desfășoară într-o cameră de spital. *Mitică* (Radu Botar), grav bolnav, își trăiește ultimeile clipe din tumultuoasa și aventuroasa lui viață de răsfățat al femeilor, iar *Ionel* (Ciprian Vultur) abia la început de cale, după o sinucidere ratată din dragoste pentru Mimi, îl întâlnește pe Mitică, personaj care-i deschide orizonturi necunoscute. Un început și un sfârșit. Un răsărit și un apus. Tragedie și comedie. Toate aceste stări sunt trăite cu maximă intensitate și un grăunte de umor de către cei doi actori. Ambele personaje încearcă până la disperare să se identifice în raport cu momentul pe care-l trăiesc: unul *(Mitică)* ducând „povara iubirilor în spate", nerenunțând, nici chiar în ultimele clipe ale vieții, la acest imperativ sentimental, visul lui fiind să moară în brațele unei femei frumoase; celălalt *(Ionel)* cu drama lui de a iubi o singură femeie și de a nu fi iubit. „Cine va duce mai departe povara de a iubi?" – se întreabă Mitică. Această dulce și amară povară! Pentru că, de ce nu, și iubirea poate fi o cruce pe care i-e dat omului să o ducă în spate.

Chiar dacă anumite momente par trenante, justificate însă de conținutul dramatic, spectacolul nu pierde din dinamism, elementul de spectaculozitate fiind cel care-i asigură impactul asupra publicului.

La prima vedere, scenografia pare greoaie, însă o dată cu declanșarea acțiunii, mobilitatea elementelor de decor devine evidentă, făcându-le funcționale.

Atât regizorul Andrei Mihalache, actorii Radu Botar, Ciprian Vultur, Paula Chirilă, Daria Moisuc, Ortansa Codreanu, Adriana Vaida, Carmen Frățilă, scenograful Alexandru Radu cât și coregrafa Gabriela Tănase au reușit să realizeze un spectacol antrenant, marcat de momente comice asupra cărora planează, în același timp, umbra tristeții ce ne lasă un gust dulce-amar și ne face să reflectăm asupra egoului nostru.

Teatrul Masca și „Orașul de sub oraș"

Unul dintre teatrele care s-au înființat imediat după revoluția din 1989 a fost Teatrul „Masca", teatru de „gest, pantomimă și expresie corporală" care și-a descoperit în „spectacolul de stradă" un mod de exprimare. În cartea sa *Maidane cu teatru* Mihai Mălaimare spune: „O trupă ca a Teatrului «Masca», înființată dintr-un gest de revoltă față de tot ceea ce este «mortal» în teatrul convențional, și-a găsit după unele ezitări, în spectacolul de stradă, o foarte posibilă soluție la întrebările legate de motivația jocului actorului, de condiția însăși a actorului, de actul de receptare și participare efectivă la spectacol, asimilat de către noi unui eveniment social cu caracter inițiatic."

Încă de la înființarea sa (24 mai 1990), Teatrul „Masca" își caută stilul și identitatea. Adevărul este că, încercând să străbată un drum nebătătorit

până la ei, actorii teatrului sau, mai bine zis directorul, actorul și regizorul Mihai Mălaimare a încercat să găsească și să realizeze diverse proiecte culturale care să vină în întâmpinarea unor pături sociale mai puțin răsfățate de teatru până acum.

Unul dintre aceste proiecte este și „Orașul de sub oraș". Ca majoritatea proiectelor și spectacolelor sale și acesta din urmă se adresează diverselor categorii sociale. Timp de un an de zile, actorii Teatrului „Masca" și-au propus ca zilele de sâmbătă și duminică să le transforme într-o sărbătoare pentru cei care vin și pleacă, pentru cei grăbiți și pentru cei mai puțin grăbiți, pentru cei cu posibilități materiale cât și pentru cei săraci care n-au pus niciodată piciorul într-o sală de teatru. Aproape două ore, în stațiile de metrou din București puteți vedea spectacole de teatru, expoziții, concerte. Un repertoriu ales dintr-un program variat al Teatrului („Parada Clovnilor", „Actorii", „Prostia omenească", „Cabaret European", „Concert de promenadă", „La români", „Și a venit îngerul..." ș.a.) vă aduce voie-bună.

Trenurile vin și pleacă, spectatorii rămân însă curioși să vadă momente de clovnerie, jonglerie, acrobație, muzică și dans. Unul dintre cele mai emoționante momente din spectacol este pantomima „Vârstele omului". E absolut fascinant să vezi evoluția unei ființe umane de la naștere și până la bătrânețe: te naști, crești, te îndrăgostești, îmbătrânești. Momentul poate fi comparat cu o floare care încearcă să-și facă loc ca să iasă de sub pământ, apoi încet, încet se întinde, crește sub razele luminoase ale soarelui, înflorește și... se scutură.

Actorii teatrului pun foarte multă pasiune în tot ceea ce fac. Nu oricine poate să facă „salturi mortale", să meargă pe „picioroange", să cânte la un instrument muzical. Acest lucru îți reușește după ore și ore de muncă, de antrenament.

Merită a fi menționată însă, aici trei actori care se dedică trup și suflet acestui gen de teatru, singurii care au rămas pe „baricadă" de la înființarea teatrului până astăzi: Sorin Dinculescu, Ana-Maria Pâslaru, Mioara Ifrim. Actori ce și-au sacrificat o bună parte din viață și din sănătate pentru public și teatru, actori cu o credință nestrămutată în idealurile și visurile lor de a face lumea mai bună prin jocul lor.

La sfârșitul unei reprezentații, Ana-Maria mi-a spus că o emoționează până la lacrimi copiii străzii și oamenii săraci, care în viața lor n-au văzut un spectacol de teatru, că are o satisfacție imensă dacă în acea zi a reușit să alunge tristețea de pe chipurile lor și să le aducă o clipă de bucurie. Atunci înseamnă că munca ei n-a fost în zadar.

Și ca să înțelegeți mai bine în ce constă proiectul „Orașul de sub oraș" voi cita de pe un fluturaș care mi-a fost dat la intrarea în metrou: *„Intri... Cobori scările. Ești pe peron... te uiți la ceas... mai ai de așteptat între 2 și 9 minute. Stai, pur și simplu stai... uitându-te pe pereți, la cum sunt îmbrăcați ceilalți... la nimic. Între 2–9 minute STAI! Dar cum ar fi dacă... într-o zi, în binecunoscuta stație de metrou... ar juca un grup de actori... ar cânta niște instrumentiști... ar fi o expoziție... Atunci... cele 2–9 minute de așteptare s-ar putea transforma într-o întâlnire cu ARTA. Este chiar ceea ce îți propunem noi!"*

E un vis frumos...

Cristina NICU TUDOR

Wake up, fuckers!

Act. Teatrul ACT. Cobor treptele-spirală. Perdele grele se dau la o parte. Uși secrete se deschid.Atmosferă încinsă. Pășesc într-un spațiu al pierzaniei. Forța decibelilor: „Nu știu ce vreți voi în noaptea asta, dar eu vreau demență, vreau să dărâm pereții. Vreau să mă ocup de sufletele voastre păcătoase..."

Acesta e protestul generației 2004.Îți zici că e în regulă, atâta timp cât tinerii nu încetează să-și pună întrebări despre lumea în care trăiesc. Și o fac (arată) într-un spectacol frust, nonconformist care spune totul despre lipsa comunicării, degradare umană, ratare, violență, sex, manipulare, droguri.

Natural born fuckers este stigătul unei generații care are ceva de spus. Care rupe tăcerea. Arată cu degetul. Acuzator. O generație care disprețuiește societatea în care trăiește poate părea cinică celor mai vârstnici, mai cu seamă când alege ca pretext pentru un manifest teatral scriitura lucidă, de impact a dramaturgului american Eric Bogosian. Propunerea aparține tânărului regizor Marcel Țop, sprijinit de scenograful Daniel Voinea, și de coregrafia lui Carmen Coțofană.

Textul denunțător al lui Bogosian a reușit, în regia și interpretarea actorului Florin Piersic jr., să se bucure de aprecierea criticii și să obțină distincții, printre care premiul pentru cel mai bun actor–Gala UNITER.Dar pe scena teatrului ACT, miza nu mai e aceeași. Spectacolul e modest, cu destule incoerențe la nivel regizoral (legături neinspirate între scene, repetarea obsesivă a fragmentelor muzicale ce întrerup nejustificat narațiunea, absența unei idei de ansamblu).

Totuși, spectacolul reușește să aibă forță. Efectul vine din implicare.Actorii își asumă strigătul generației din care fac parte și vor să acopere cu el lumea dementă în care trăiesc. Personaje mutilate sufletește vin la rampă să-și spună povestea: „Trăim într-o hazna. Trăim într-o cloacă omenească. Trăim într-o ghenă urât mirositoare.Trăim într-un mare W.C. universal, catastrofal, nuclear, omenesc..."

Avem toate tipurile umane: rockerul apatic ce consumă și se lasă consumat (Toma Dănilă), supradotatul sexual, cinic dar fermecător (Răzvan Oprea), imbecilul cu limbaj argotic și râs fioros (Adrian Anghel), băiatul de cartier, gesturi specifice–vorbă scrâșnită (Gabriel Călinescu), drogatul nefericit (Rolando Matsangos), naivul căutator în gunoaie (Doru Bem), curva senzuală (Mădălina Ghițescu), mizantropul (Alexandru Nedelcu) – care a fost atât de veridic în interpretare, încât a „semănat" confuzie în rândul spectatorilor,unii dintre ei, uitând de convenția teatrală, s-au angajat cu acesta într-o dispută verbală destul de agresivă, – un cerșetor (Virgil Aioanei) un antipatic mecanic de tren (Radu Iacoban), un muzician ratat (Marcel Țop).

Natural born fuckers e un manifest. Din nefericire, nu poți să opui unei lumi violente decât o variantă mai bună, o imagine răsturnată, în acest caz, nu are efectul scontat și, atunci, ceea ce ar trebui să fie o„ trezire la realitate", se transformă periculos într-o pledoarie pentru droguri și cruzime.

Urc treptele-spirală.. Nu mă regăsesc în spiritul generației 2004.

Luminița VARTOLOMEI

OPERĂ

Motive iluzorii

De ce-ar monta *Văduva veselă*, astăzi, un teatru de **operă** dintr-un oraș unde există și un teatru consacrat **operetei**?

Din considerație pentru această piesă fundamentală a genului și față de autorul ei? Dar atunci, firesc era să mai aștepte o stagiune, căci în 2005 se împlinesc 135 de ani de la nașterea lui Franz Lehar (la Komarom, în 30 aprilie 1870) și un veac de la premiera capodoperei sale absolute – eveniment petrecut la 28 decembrie 1905, la Theater an der Wien. (Oricum, e destul de trist, pentru compozitorul pe care Puccini se pare că îl considera demn să termine *Turandot*, faptul că cea mai aplaudată pagină din spectacolul actual cu opereta sa este una scrisă de... Offenbach: french-can-can-ul din *Orfeu în Infern*, inclus aici în „programul artistic" al cabaretului parizian „Maxim".)

Din dorința de a oferi spectatorilor bucureșteni șansa de a urmări o interpretare **muzicală** superioară aceleia pe care o poate realiza, cu vocile și instrumentele de care dispune, teatrul specializat în operetă? Dar atunci, firesc era ca orchestra să fie astfel calibrată și... temperată, încât să nu strivească nici spumoasa broderie a partiturii instrumentale (unde un sprințar galop vienez ajunge să sune precum „Cavalcada Walkyriilor" lui Wagner!) și nici glasurile (astfel încât splendidele filaje ale Roxanei Briban devin inaudibile, iar – spre a răzbate cât de cât prin masivul zid sonor ridicat din fosă – finalul cvintetului din actul II se preface într-un concurs de acute, asemănător celui din celebrul film fellinian *E la nave va*, cu singura deosebire că întrecerea dintre cântăreți se produce aici nu în succesiune, ci în simultaneitate, sub bagheta dirijorului Cornel Trăilescu).

Din orgoliul de a dovedi că posedă o soprană (aceeași Roxana Briban) cu o înfățișare superbă și o mobilitate scenică de invidiat, interpretă ideală pentru tânăra și frumoasa „văduvă veselă"? Dar atunci, firesc era să-i poată găsi acesteia un partener nu numai de același calibru, ci și din aceeași generație, chiar dacă, la vârsta de 62 de ani, admirabilul Florin Diaconescu (pe bună dreptate întâmpinat cu aplauze la intrarea în scenă!) îi depășește, ca interpretare muzicală și actoricească, pe tinerii tenori ai teatrului.

Din ambiția de a demonstra că poate acoperi credibil rolurile de comedie ale operetei? Dar atunci, firesc era să lucreze mai insistent cu cântăreții rostirea prozei – în care, dacă nu se împiedică de-a dreptul din când în când, cei mai mulți dintre soliști sunt de un amatorism dezolant. (Fericitele excepții se numesc Adriana Alexandru și Horia Sandu, iar acei spectatori care și-i amintesc în formidabilele lor creații tragice din *Oedip* – Meropa și respectiv Tiresias – mai că nu-și pot crede ochilor și urechilor, urmărindu-i acum în rolurile comice Sylviane și Kromow! În general, însă, spectacolul suferă de o totală lipsă de haz, nici măcar singurul actor veritabil – Dumitru Rucăreanu – neputându-și valorifica talentul, din pricina sărăciei lucii a rolului (Njegus) pe care a fost invitat să-l interpreteze. Incomparabil mai multe și mai consistente hohote de râs stârnește tenorul Florin Diaconescu, prin jocul său firesc și plin de har, în cânt ca și în proză. Promit să-i

calce curând pe urme soprana Simonida Luțescu – fermecătoare Valencienne, cochetând fără milă cu partenerul ei, tenorul Călin Brătescu – candid Camille, alergând după o himeră... măritată.)

De ce-ar mai putea monta *Văduva veselă*, astăzi, Opera Națională din București? Din nevoia de a construi un spectacol în care luxul și bunul gust să-și dea mâna, în tiparele fixate de tradiția operetei vieneze? Atunci, într-adevăr, cooptarea în echipa creatorilor a regizorului de teatru dramatic Mircea Cornișteanu a fost la fel de fericită, prin rigoarea conservatoare a concepției sale, ca și alegerea scenografei Viorica Petrovici – autoarea unor somptuoase decoruri, rafinate cromatic pe spectrele de nuanțe ale câte unei culori (gri, roșu, negru), astfel încât stârnesc aplauze la deschiderea cortinei, și a unor remarcabile rochii și pălării (în stilul epocii, însă de o inepuizabilă fantezie) – sau a coregrafului Mihai Babușka (entuziasmant mai ales în dansul chelnerilor de la „Maxim").

Sau poate din nădejdea că, prin intermediul operetei, va putea atrage către spectacolele de operă un public mai larg decât acela de care beneficiază în prezent? Vreau să sper din toată inima că o asemenea speranță se va împlini, deși experiența anterioară, cu *Liliacul* lui Johann Strauss, n-a prea dat rezultate în acest sens.

Ce să-i faci: nu e ușor să concurezi la suta de metri garduri, atunci când ești campionul probei de maraton...

Opera Națională din București. Văduva veselă **de Franz Lehar. Libretul: Victor Leon și Leo Stein (după piesa *Atașatul de ambasadă*, a lui Henri Meilhac). Regia: Mircea Cornișteanu. Scenografia: Viorica Petrovici. Coregrafia: Mihai Babușka. Conducerea muzicală: Cornel Trăilescu. Maestru de cor: Stelian Olariu. Distribuția: Roxana Briban *(Hanna)*, Florin Diaconescu *(Danilo)*, Simonida Luțescu *(Valencienne)*, Mihnea Lamatic *(Zeta)*, Călin Brătescu *(Camille)*, Adriana Alexandru *(Sylviane)*, Horia Sandu *(Kromow)*, Ion Dimieru *(Cascada)*, Gabriel Cățe *(St. Brioche)*, Florin Simionca *(Bogdanowitsch)*, Cristina Eremia *(Olga)*, Paul Basacopol *(Pritschitsch)*, Dumitru Rucăreanu *(Njegus)*, Lucian Cioroianu *(Patronul de la „Maxim")*. Data premierei: 2 mai 2004.**

Constantin PARASCHIVESCU

CĂRȚI

Arhivă poetico-sentimentală

Mândri de obârșia craioveană, Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu și-au asumat riscul alcătuirii unei așa-zise hărți „în spațiu și timp", o geografie și o istorie „care să acopere cu podoabele sufletești vârstele Craiovei" și au dat la iveală o carte de 336 de pagini cu titlul tandru *Craiova, mon amour* (Editura *Scrisul Românesc,* Craiova, 2003). Au scris despre „această cetate emblematică", precizează dânșii, „cu harul literaturii dar și al notației directe", Emil Gârleanu, Eugen Constant, Felix Aderca, Ilie Purcaru, Ilarie Hinoveanu, Florea Firan, Petre Gigea, Tiberiu Iliescu, „dar mai puțin cu pana sau arcușul bălai al unei memorialistici sau destăinuiri orfice tandre, afectuoase". Prin cercetări de bibliotecă și arhivă, dar mai ales prin cunoaștere nemijlocită – copilăria, adolescența și maturitatea autorilor a fost marcată de evenimentele, atmosfera și oamenii urbei –, ei cată să pătrundă „tainele trecutului... care trebuie evocat și prețuit cu o dreaptă măsură a duratei și a judecății". În trei mari segmente cuprind, așadar, „Proeminențe" (istorice, politice și spirituale), „Siluete din trecut" și „Încrustări în rama amintirilor" cu figuri pitorești „dintr-o caldă sau «trăsnită» boemă".

Un caleidoscop de figuri, peisaje și întâmplări care reînsuflețesc, cu har și duioșie, o Craiovă de altădată, pe care n-am cunoscut-o noi, dar ne-o fac apropiată și dragă prin căldura cu care o evocă. Ducându-ne pe străzile ei vechi, unde-l întâlnim pe Gogea Mitu, „colos sadea [...] însoțit de o impresionantă suită, coborând de la poștă spre vechiul stadion, în spatele căruia se află circul" pentru demonstrațiile sale de forță din arenă; pe „omul-spectacol", elegant, masiv, gata să pună „la pământ", pe oricine cu o singură replică, profesorul Ion Popescu-Maciste; pe „Corso-urile" Craiovei, străzi adiacente Căii Unirii, cu magazine, hoteluri, berării, „o cofetărie a lui Cacaliceanu" lângă Minerva, un restaurant vienez, bragagerii și simigerii, bănci, cu ambianță „cuminte și civilizată" care ispitea „pe oricine să facă o plimbare zilnică, întremătoare"; prin parcul Romanescu, „ocrotit de turci liliputani, călari pe ponei, care nu îngăduiau nimănui să se atingă de un fir de iarbă" (de unde turci, azi). Ne desfată cu mititei delicioși, hamburgheri și „efluvii de muzică lăutărească fără prihană, curat românească" într-o micuță și cochetă grădină de vară a lui „Iovan", ne invită la unul din cinematografele („Select", „Rio"), care au adus întâi în oraș trupe improvizate de revistă, să distreze publicul în pauza dintre filme, la teatrul de revistă al comunității evreiești conduse de viitorul compozitor Alexandru Mandy, cu o „superbă creolă" vedetă, ne ademenesc cu „fetițele dulci" de la șantan, „animatoare" care – atenție – se așezau la masa clientului, comandau băuturi scumpe, dar „coniacul" lor era, prin înțelegere cu patronul, ceai colorat, și împărțeau cu el diferența de preț...

Dar câte personalități celebre, „proeminențe" ale locului, se perindă prin acest tablou însuflețit cu nostalgica minuție! De la primul Mitropolit al Olteniei instalat în 1939, IPSS. Nifon Criveanu, susținător al înfrățirii cu ierarhi de dincolo de Prut și Nistru, ocrotitor al refugiaților basarabeni și bucovineni în anii vitregi de după 1944, la „olteanul care a cucerit Hollywoodul", Jean Negulescu, regizorul cu peste o sută de filme în 40 de ani, profesorul Ion Zamfirescu, „homo universalis", Al.Cerna Rădulescu, „polivalent om al scrisului și al culturii noastre", ilustra familie de boieri Mihail, care au ridicat celebrul palat din centru, „edificiu fără egal, rival direct al celor mai impozante construcții de acest fel din Europa", „muzicianul complet" Ion Vasilescu, familia

Bobescu, Eugen Ionescu cu articolele sale de licean despre Arghezi, Blaga, Urmuz, o rectificare onorantă privind memoria fostului director Adolf de Herz, întâlnirea cu trubadurul Ionel Băjescu-Oardă, „poate cel mai fecund compozitor de romanțe". Și, cu o îndreptățită emoție, fiica grădinarului Ioan Coandă Tănase, măiastra cântecului românesc Maria Tănase, „doamna de rouă" cum a numit-o tânărul Firescu la prima întâlnire și s-a ales cu epitetul „juvete" – „Ești grozav, juvete... Ești poet, domnule..." (și chiar e!). Supranumită și „doamna nerozilor" pentru multele glume făcute în viață, juvetele de-atunci îi reproduce cu o lacrimă și mărturia de la o ultimă întâlnire – „O să mai fac una, ultima. Mă duc în rouă, poate cânt și pe acolo!". La a 14-a ediție a Festivalului cântecului popular românesc „Maria Tănase", trubadurul de astăzi Tudor Gheorghe a nemurit-o, cât doina, în rime de evlavie: *„Dar noi, aici, oltenii, suntem moși/ Care am tăiat buricile la mulți/ Ce-au învățat, prin ochii noștri scoși/ Să uite c-am plecat la drum desculți./ Ajută-i Doamne, drumu-i nesfârșit,/ Cărările-s tentante, că-s frumoase/ Și spune-le că doina n-a murit/ Cum n-a murit/ Maria lui Tănase!".*

Nevăzuții „Vrăjitori"

N-am apucat să urc bine trei trepte de la intrarea TNB în seara Galei UNITER, că mi-a ieșit înainte domnul Alexandru Firescu de la Craiova, cu o sacoșă în mână. „Stați să vă dau o carte", zice și scoate câteva volume, pe rând, din sacoșă, căutându-l pe cel cu dedicație pregătită. „Alta?", mă mir eu, că abia cu două luni în urmă îmi dăruise la Craiova o biografie romanțată, cu oameni și întâmplări pitorești din trecutul urbei (*Craiova, mon amour*). Domnul Firescu surâde sfielnic, spune ceva de al 31-lea volum publicat (sper să nu greșesc numărul) și ține să se scuze că a săvârșit o impietate împrumutând titlul unui reportaj al meu de odinioară, pentru subtitlu: „Fața nevăzută a scenei". Cartea are titlul *Lumini din culise* și, într-adevăr, subtitlul pomenit, dar acela nu l-am născocit eu, l-am preluat, plutea în aer, fiind vorba de oameni ai scenei care nu se văd niciodată pe scenă, ei contribuie din culise, în anonimat unii, la desfășurarea unui spectacol. Dar uite că onestitatea extremă a autorilor – Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu – îi determină să precizeze, de la primele rânduri, că nu sunt „deloc originali" cu acest subtitlu, pe care l-a dat „cu decenii în urmă, susținătorul unei rubrici șocante și emoționale, Stan Vlad" și – poftim – „inefabilul Titel Paraschivescu, în paginile revistei de excepțională durată și consecvență «Teatrul»". Ce atâta caz pentru un subtitlu? Și adjectivul „inefabil" pe care mi-l atribuie, mă înduioșează, dar mă trimite iute la dicționar: „inexprimabil". Cum adică, inexprimabil eu?

Pe bună dreptate, cei doi autori au fost încununați la Gala UNITER cu Premiul pentru întreaga activitate, atribuit de senatul uniunii. I-am nominalizat noi odată, la o gală anterioară, la premiul criticii, dar n-a fost să fie, că o secțiune specială de istorie și teatrologie nu e. Ne-am bucurat acum pentru distincția binemeritată și cred că mulți dintre cei prezenți în sală și din fața televizoarelor au fost impresionați de apariția celor doi, unul cu spatele curbat de aplecarea de decenii peste cărți și manuscrise, celălalt drept, cu părul negru la 77 de ani (împliniți la 10 mai – La Mulți ani, domnule Gheorghiu!), în baston. Doi cărturari de nobilă vocație, din spița rară a celor dăruiți (încă) încrustării în pagini pentru eternitate a luminilor de spirit aprinse de artiști prin creația lor, în trecut și prezent. Pentru care au alcătuit un dicționar de actori craioveni (cu cifra fiarei, „666"!) în 1993, o primă ediție a *Istoriei Teatrului Național din Craiova*, în colaborare cu alți autori, în 1978, și a doua, împreună,

în 2000, monografii ale unor personalități (*Manu Nedeianu, Iancu Constantinescu, Traian Demetrescu, Iulienii, Vasile Cosma*), colaborări la o Istorie a Craiovei și alta a Doljului. Iată că, și în privința asta, Craiova-i „fruncea", nu Banatul (unde trudește, stingheră și vitregită de context, Mariana Voicu), urmată la un pas de consecvență memorialistică de Oradea, prin contribuțiile competente ale unui spiriduș pasionat ca Elisabeta Pop și ale subtilului cronicar Dumitru Chirilă.

Prezentată ca „file de arhivă istorică și sentimentală", *Lumini din culise* e redactată sub formă de dicționar și cuprinde aproape trei sute de nume – directori, regizori, scenografi, compozitori, secretari și referenți literari, directori de producție, maeștri de lumini. În „Addenda" sunt pomeniți mulți anonimi, „ucenici vrăjitori, făurari de miracole scenice – din lemn și cartoane, din marochinării și manufacturi, din culori și sunete, din surâsuri și respectuoasă ținută față de spectatori" – șefi de producție, regizori tehnici, sufleuri, sonorizatori, tâmplari, croitori, mașiniști, recuziteri, peruchieri, cabiniere, contabili, organizatori de spectacole, plasatoare, șoferi... o armată de împătimiți ai teatrului care, poate, în altă parte ar fi câștigat mai bine pentru prestația lor, dar „i-au încântat lumina scenei, praful culiselor, tot ce este capabil să le dea o aură aparte" și au rămas aici, într-un colectiv „armonios, solidar și temerar în toate".

N-am pomenit nici un nume, pentru că orice selecție ar fi impus o lungă listă, dar se cuvine să menționez extensia referirilor la personalități care au dat avânt nemaiîntâlnit teatrului, în țară și în lume, cu lauri pe toate meridianele, ca directorul Emil Boroghină, regizorii Vlad Mugur, Tompa Gábor și Silviu Purcărete (căruia i se alcătuiește o veritabilă schiță monografică, pe care însuși autorii ar trebui s-o definitiveze cândva). Cu un ghimpe în suflet pentru primul nume din dicționar, Alexandrescu Dan, imobilizat la pat de mai mulți ani, dăm și de personaje din „luminile scenei", actori care clipesc cu mândrie la semenii lor nevăzuți și le-au dat din licărul ochilor semne de recunoștință. Așa cum ar trebui să dea măcar toți cei de-acum autorilor generoși ai cărții (Editura AIUS, Craiova, 2003).

Constantin PAIU

O carte despre „jocul de-a lumea"

Cartea de teatru ocupă un foarte modest teritoriu în aria noutăților editoriale; motive și justificări există, dar nu suplinesc paguba. Orice nou titlu, temeinic, în respectiva zonă se cuvine, credem, salutat cu prețuire. Este și cazul volumului semnat de Natalia Dănăilă – *Magia lumii de spectacol (măști, păpuși, actori, marionete)*, apărut la Editura *Junimea*, Iași, 2003; o carte despre „jocul de-a lumea".

Avizat și temeinic om de teatru, îndeplinind, succesiv, îndeletnicirile de secretar literar, publicist, regizor artistic, director de teatru, profesor universitar la discipline proprii artei animației, Natalia Dănăilă abordează, în această carte, specificitatea fenomenului „din interiorul său", privilegiu datorat nu doar afinităților – importante, desigur –, ci, mai ales, dobândit prin perseverența și competența dovedite într-un timp cât o viață de om. Ne este propus un studiu riguros și sistematic, urmărind, logic, istoricul spectacolului de animație, transformarea „jocului magic" într-o formă definită a „jocului artistic", strâns împletit cu trebuința și cu posibilitățile de comunicare într-un limbaj articulat propriu, comunicare stabilită între paravanul păpușarului și asistență, mereu alta și mereu

dinamică. Întreaga pledoarie, dezvoltată în carte, conduce către adevărul că, în acest gen de teatru, conceptul de *sincretism* este la el acasă mai mult decât în oricare alt loc.

În prima sa jumătate, după o rapidă referire la opinii ale unor autorități în materie, privind locul, și rolul artei în viata colectivității omenești, cartea, despre care vorbim, produce incursiuni exacte în antropologia artei de animație; capitolele, esențial concentrate, referitoare la *mască* și la *spiritul ludic* (socotit „condiția artei animației") își au, credem noi, locul într-o viitoare, și necesară, antologie a domeniului. Este urmărit, într-o amplă abordare, drumul parcurs – prin timp, prin locuri și prin civilizații — de păpușă și de marionetă; India, Extremul Orient, Egiptul, Grecia, spiritualitatea latină, apoi Evul Mediu și Renașterea furnizează informații, riguros selectate, dar si analize „la obiect" ale rolului pe care personaje-reper, inclusiv din arealul nostru păpușăresc, l-au îndeplinit în perpetuarea genului. Incursiunea numită străuie, firesc, în finalul ei, asupra punții de legătură dintre tradiția si modernitatea fenomenului.

Odată parcurs tronsonul istorico-teoretic, a doua jumătate a cărții este rezervată artei păpușărești propriu-zise, producând trimiteri aplicate la tipuri de păpuși și la realizarea lor în laboratorul de creație al teatrului, la textul dramatic specific, la spațiul de joc și la complicata chestiune a receptării spectacolului de animație; totul, întregit de evocarea unor maeștri ai scenei mici și a unor spectacole edificatoare găzduite de Teatrul *Luceafărul* din Iași, instituție de a cărei existență Natalia Dănăilă a fost nu doar strâns legată, timp de aproape o jumătate de veac și în diverse forme, dar pe care a și vegheat-o cu devoțiune. Să amintim doar faptul că edificiul actual al teatrului de animație ieșean, considerat unanim a fi, la noi, cel mai apropiat de condiția ideală, a fost visat, a fost argumentat, apoi a fost acceptat ca proiect și clădit în cele din urmă datorită tenacității acestei adepte îndârjite a ideii de teatru prezent în viața cetății.

Autoarea nu s-a grăbit în a-și face publice cunoștințele și convingerile proprii privitoare la arta animației, deși pregătirea, experiența și izbânzile înscrise în „legitimația" profesionalității sale ar fi îndreptățit gestul cu multă vreme în urmă. După aproape trei decenii de lucru în teatrul celor mici, după un deceniu și jumătate de profesorat la Universitatea de Arte „George Enescu" din Iași, de unde a lansat în lumea miraculoasă a animației zece promoții de actori-mânuitori, a socotit că poate susține un doctorat în materie și că e cazul să așeze și în pagină tipărită câte ceva din ce a aflat – citind, privind, judecând și, mai ales, făcând. Cartea Nataliei Dănăilă, *Magia lumii de spectacol,* devine astfel un argument și o mărturie puse cu generozitate la dispoziția celor cu adevărat interesați să știe ce va să zică „jocul de-a lumea".

Ion CAZABAN

Două volume de scenografie

Editurile noastre nu ne-au dat ocazia, până acum, să citim și să recenzăm două cărți de scenografie apărute cam în același timp. Și încă de același autor! Editurile ieșene „Junimea" și „Cronica" au permis de curând un astfel de eveniment, lansând *Teoria scenografiei* și *Arta scenografilor români* – autor: Ion Truică, el însuși un bine cunoscut scenograf, realizator de filme de animație, profesor universitar. Sunt, evident, două cărți născute din pasiunea sa pentru drumul artistic pe care-l practică și, totodată, îl împărtășește de la catedră, de un lung șir de ani. În plus, Ion Truică este unul dintre puținii care, cu o tenacitate exemplară, a contribuit la cunoașterea și prețuirea

înaintaşilor şi colegilor săi. El este iniţiatorul generos al unor seri memorabile (la UNITER) şi expoziţii dedicate scenografilor noştri, ca Alexandru Brătăşanu, Vladimir Popov, Mihai Tofan, Dan Jitianu. Un act cultural demn de toată stima, care ar putea trezi şi alte iniţiative, oricând de folos pentru menţinerea unui anumit nivel de exigenţă profesională în practica scenică.

Volumul de *Teoria scenografiei* este cel care, pornind de la o îndelungată activitate didactică, îşi propune să precizeze „principii, orientări şi direcţii de abordare a spaţiului scenografic", cu trimiteri la numeroase reuşite teatrale de la noi sau din alte părţi. Oricât de „tehnice" şi specializate ar putea fi paginile acestui volum, el are calitatea de a reţine interesul nu numai unor studenţi (pentru care este un îndrumar esenţial), dar şi acelor cititori care vor să-şi clarifice propriile impresii de spectacol. Ceea ce aflăm despre varietatea spaţiilor de joc şi modalităţilor de reprezentare ne pregăteşte, fără îndoială, să înţelegem mai bine ce doresc astăzi regizorul şi scenograful când ne plasează în cele mai diferite relaţii de comunicare cu actul teatral. Vom privi altfel ceea ce ni se arată pe scenă, dacă vom asimila cele ce citim despre formele dominante (verticale, orizontale, oblice), despre funcţionalitatea şi simbolica lor sau ale deschiderilor din decor (uşi, ferestre). La sfârşitul lecturii, vom şti mai precis, ce se urmăreşte prin mişcarea actorilor la un nivel sau altul, pe rampe sau pe scări, sau cum s-o raportăm la obiectele ce-i înconjoară. Vom şti câte ceva despre diferitele faze de elaborare a decorului, de la documentarea din multiple surse, trecând apoi prin schiţa de ideie, machetă, planuri tehnice, până la finisarea decorului pe scenă. Problemele discutate în carte sunt numeroase, sistematizate cât mai favorabil introducerii studenţilor în profesia aleasă. Am parcurs cu o atenţie specială capitolele care se ocupă de sonoritatea decorului şi a costumelor, de duritatea şi moliciunea elementelor de decor – în consonanţă cu preocupările mele actuale. Sumarul este cuprinzător, dar de o limpede conciziune în expunerea principalelor obiective pentru viitorul scenograf, ca şi pentru formarea unui spectator avizat.

Al doilea volum îl completează pe primul: sunt cărţi complementare, care trebuie citite împreună, ele alcătuind, după dorinţa autorului, „un material de studiu şi de meditaţie". Dacă primul volum, cel teoretic, este unul preponderent didactic, ordonat de experienţa anilor de profesorat – celălat, relevă ochiul competent al autorului în faţa spectacolelor, şi ele „material de studiu", desprins din cele văzute în zeci de stagiuni. Mai exact, din decorurile a peste treizeci de scenografi, prezentaţi în ordine alfabetică. Subtitlurile ne îndeamnă să reţinem ceea ce-l defineşte artistic pe fiecare, desigur din punctul de vedere al practicianului. Particularităţile subliniate de Ion Truică sunt, totodată, calităţi indispensabile creaţiei scenografice. Poate nu oricine îşi poate desfăşura activitatea în atâtea direcţii ca Paul Bortnovski, dar important este „dialogul spiritual al formelor" pe care scenograful nu trebuie să-l ignoreze. „Haloul singular" pe care îl aduce un decor – dincolo de documentarea prealabilă – nu este numai o însuşire a iluziei scenografice obţinute de Puiu Antemir, ci una preţioasă oricând. Cartea cu scenografi a lui Ion Truică nu este doar una care ne aminteşte creaţii exemplare. Citind, în ordine alfabetică, despre Boruzescu sau Brătăşanu, Buhagiar sau Ştefania Cenean, Tody Constantinescu sau Toni Gheorghiu, Vittorio Holtier sau Dan Jitianu, Mihai Mădescu, Dan Nemţeanu, Ion Popescu-Udrişte sau Mihai Tofan, despre cei pe care i-am menţionat sau nu, ne dăm seama nu numai de calităţile lor distinctive, dar, la un loc, de calităţile scenografiei româneşti contemporane. Printre acestea, ar fi: fantezie axată pe o idee, metaforă, poezie, cultură şi rigoare stilistică, atmosferă, sugestivitate, capacitate de vizualizare, funcţionalitate, caracterizare expresivă a costumului, colaborare cu interpreţii...

De mult n-am citit două cărţi atât de profesional scrise şi colegial utile, respirând o sinceră admiraţie pentru gândurile şi succesele altora!

Andreea DUMITRU

NE-A VIZITAT

Lukas Bärfuss: teatrul ca bruiaj în paradis

„Să nu vorbești nicicând de un popor întreg!", exclama, la un moment dat, Max Frisch în *Jurnalul* său. Iată, însă, că e de ajuns să întâlnim un singur dramaturg elvețian inteligent și sociabil, pentru a vorbi degajați despre teatrul din Țara cantoanelor. Trebuie precizat faptul că Lukas Bärfuss aparține culturii elveține de expresie germană, asemeni predecesorilor Max Frisch și Friedrich Dürrenmatt, sau contemporanilor săi, Urs Widmer și Thomas Hürlimann. El se înscrie într-o zonă restrânsă, deși foarte activă, a unei mici culturi, printre acele voci care critică tăios imaginea țării lor prospere, idilice și respectabile.

Fundațiile *Pro Helvetia* din Zürich și București au înlesnit descinderea lui Lukas Bärfuss în România. Autorul era destul de bine cunoscut aici datorită criticului Victor Scoradeț, care i-a tradus piesele *Dragoste, în patru tablouri* (citită la ultima ediție a Festivalului de Teatru Scurt de la Oradea) și *Nevrozele sexuale ale părinților noștri* (care a stârnit polemici aprinse, în regia lui Radu Afrim). După ce a vizionat, extrem de încântat, spectacolul Teatrului „Toma Caragiu" din Ploiești, „cel mai bun tânăr autor al anului 2002" din spațiul germanofon, desemnat astfel de revista „Theater heute", s-a întâlnit, în compania lui Lucian Sabados, cu jurnaliști, critici, dramaturgi, regizori, membri ai grupului *dramAcum*.

După ce s-a lansat ca prozator, Lukas Bärfuss este, la 33 de ani, un profesionist al scrisului pentru scenă: primește comenzi de piese din partea Teatrului din Bochum sau a Teatrului Thalia din Hamburg (are în lucru, acum, un text intitulat *Autobuzul*), colaborează cu alte scene ca *dramaturg* (înțelegând, prin aceasta, un soi de secretar literar), și este implicat în activitatea grupului său de teatru independent *400asa*. Experiența și opiniile deloc conformiste, formulate și la Teatrul Act, pe 16 martie, fac din Lukas Bärfuss un model de luciditate pentru cei care încă mai cred că paradisul produce doar feerii.

„În paradis nu există istorie", susține autorul, completând: elvețienilor nu le place să-și amintească propriul trecut duplicitar. Scandalurile privind sponzorizarea, de către puternica rețea bancară, a celui de-al treilea Reich sau a apartheid-ului sunt destul de recente. Pentru ca problemele să poată fi înfruntate public, e necesară, probabil, chiar dispariția fizică a martorilor ororii. Bärfuss consideră miturile naționale, cum ar fi cel al neutralității, handicapuri majore: refuzul angajării de o parte sau alta nu maschează decât absența unei identități clare.

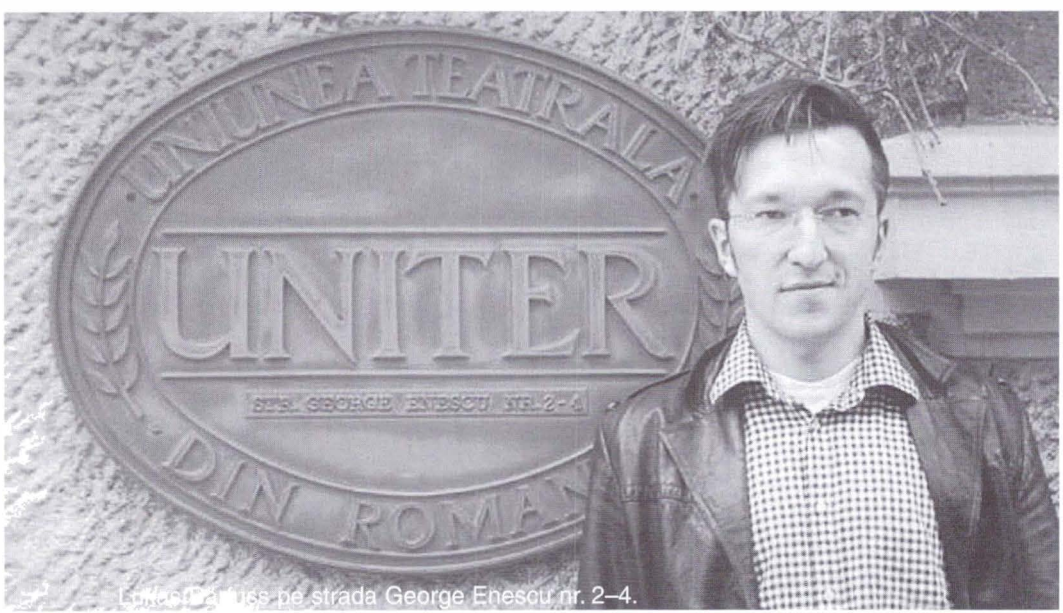
Să înoți împotriva curentului, să critici regimul bunăstării devine, în Elveția, un mod de legitimare artistică. Creatorii și-au asumat riscul de a bruia paradisul. Anarhiștii nu primesc bani pentru proiectele lor. În această situație s-a aflat, la început, și grupul teatral *400asa*, susținut de textele originale ori scandaloase ale lui Lukas Bärfuss (*Medeei. 214 descrieri de imagine* și *Moartea lui Maienberg)*. Mesaje puternice, șocante, ambalate ieftin, la vedere, fără trucuri și iluzii, dar cu inventivitate, iată o politică de esență brechtiană. Acum, când au succes și subvenții, își pot plăti actorii, dar se văd obligați să se reinventeze, să sondeze mereu mai adânc. Și, în continuare, refuză decorurile costisitoare: „tot ce se află pe scenă trebuie folosit".

„Teatrul este cea mai politică dintre arte", mai spune Lukas Bärfuss. Rolul dramaturgului constă în a ridica probleme incomode fără a fi moralizator sau didactic, ci amuzant și sarcastic. Autorul descrie realitatea așa cum este ea, nu așa cum ar trebui să fie, asigurându-și, astfel, independența. El țintește în inima ideologiilor, chiar și a celor mai subtil exersate (vezi mitul occidental al dreptului la liberul arbitru).

Teatrul nu răspunde la întrebarea „de ce", ci doar „cum". El nu indică soluțiile, ci deschide ochii asupra perspectivei. Piesa *Nevrozele sexuale...* urmează același traseu: incizează rana pentru a depista infecția generalizată. Nu întâmplător, personajele piesei nu poartă nume, ele joacă roluri-model la nivelul familiei sau al societății (Mama, Tatăl, Medicul, Șeful). Există, însă, și o altă explicație ce ține de cultura în care se exprimă Bärfuss: „când scrii ca autor german, încerci să fii mai bun decât Goethe, nu reacționezi pur și simplu la o întâmplare personală". Dramaturgul recunoaște că tema *Nevrozelor sexuale...* nu era, inițial, decât „un morman de rahat". Dora vrea totul, însă eșuează din cauza contextului social. În asta constă „frumusețea" personajului său.

Obișnuiți să privim cu jind peisajul cultural germanofon (cu cele 140 de teatre subvenționate ale sale, printre care și trupe independente), uităm că paradisul acesta poate fi înșelător, un „malaxor" al inventivității. Lukas Bärfuss nu-și face iluzii. Dimpotrivă, încearcă, prin piesele lui, prin obstacolele pe care le ridică, să facă să „scârțîie" această mașinărie bine unsă, obișnuită cu viața ușoară. Ca dramaturg al Teatrului din Bochum, se consideră un ins "antipatic", al cărui rost este să strice confortul repetițiilor. În creațiile sale, ignoră punctuația, pentru a anihila reacțiile stereotipe ale regiei sau ale actorilor. Textul trebuie să semene cu sârma acrobatului de circ, pentru că însuși sensul teatrului este de a pune în pericol ființa (personajului, a actorului, a spectatorului). Fericirea nu este o stare productivă din punct de vedere teatral. Interesanți sunt doar cei care „eșuează eroic".

Lukas Bärfuss e conștient că scrie pentru prezent, în relație cu scena, cu actorii. Într-un spațiu cultural în care se nasc o puzderie de texte noi, însă prea puține au viață lungă, biciul lui „astăzi" e nemilos: Heiner Müller e tot mai rar jucat în Germania de la moartea sa, Dürrenmatt și Frisch par dați uitării. „Morții nu-și mai pot face publicitate", conchide amar dramaturgul. Libertatea are prețul ei în paradis.



Lukas Bärfuss pe strada George Enescu nr. 2–4.

Ada Maria ICHIM

DIN LUME

Un „Hamlet" londonez, popular sau populist?

Spectacolul cu *Hamlet,* de William Shakespeare, pus în scenă de Trevor Nunn – regizor cu o îndelungată carieră teatrală – la Old Vic, este centrul unor aprinse discuții în presa londoneză. Montarea lui Nunn, aflat la a doua confruntare cu *Hamlet,* prima datând de acum 30 de ani, actualizează textul, aducându-l în contemporaneitatea imediată (actorii sunt foarte tineri, poartă grunge, Gertrude ține la siluetă și face fitness), și transferă matrița filosofică-psihanalitică într-una de intrigă de familie. Nu mai avem de-a face cu un prinț tulburat de obsesia adevărului, a răzbunării, și de probleme morale, ci cu un puști căruia i s-a furat iubirea mamei.

Născut în 1940, Trevor Nunn este unul dintre copiii-minune ai teatrului britanic. Dintr-o familie modestă, care nu a avut nici o legătură cu lumea dramatică, Nunn a ajuns să fie cel mai tânăr director artistic al Royal Shakespeare Company în 1968, unde rămâne timp de 18 ani, este inițiatorul înființării unei noi săli a lui RSC (The Swan), pentru care a regizat spectacolul de deschidere. Părăsind RSC, se dedică filmului (ecranizează *A douăsprezece noapte* și *Negustătorul din Veneția),* precum și *musicalului* și operei, înregistrând succes după succes cu premierele lui Andrew Lloyd Weber. Din 1996, este director artistic la Teatrul Național al Marii Britanii.

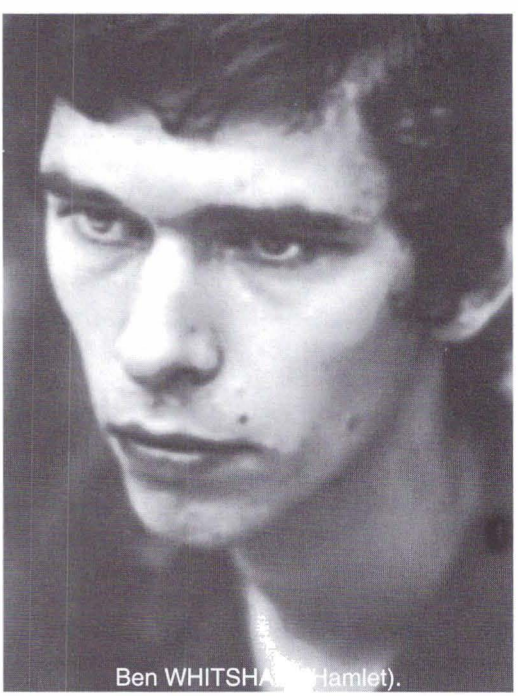
În centrul controversatului *Hamlet* se află interpretul principal, tânărul actor Ben Whishaw. Sarah Sands, de la „Daily Telegraph", îl descrie ca fiind „șocant de tânăr. De o frumusețe la limita diformului. Îngrozitor de slab, cu brațe disproporționat de lungi, o față palidă, sculpturală și părul negru, dezordonat. Poartă o căciuliță de lână. Este un băiețandru dezorientat, de o sensibilitate acută, care își iubește – și este trădat de – propria mamă. Orice referință a textului la ideea de bărbat este împovărată de violența sentimentelor." Michael Billington („The Guardian") este și el impresionat de curajul regizorului de a-l distribui pe Whitshaw în rolul titular: „Cu obrajii săi scobiți, silueta fusiformă și o nervozitate de ros unghiile, Whitshaw este un personaj înduioșător. Când simulează nebunia, mi-a amintit de un Mr. Bean danez, maniacal și grăbit. Sunt câteva momente, cum ar fi cel în care Hamlet îi spune reginei că la vîrsta ei «fierbințeala tinereții din sânge s-a domolit», când Whitshaw amintește de lipsa de scrupule a lui Hamlet. Dar ceea ce lipsește în interpretarea sa este ironia, reflexivitatea și minima senzație că e un potențial adversar, din punct de vedere fizic, pentru Claudius; înțelegi de cel îl calcă pe nervi pe rege, dar ideea că acest student slăbănog ar putea răzbuna moartea tatălui său, este absolut ridicolă." Postura fizică a lui Hamlet este discutată și de Rhoda Koening de la „The Independent: „Traversând adus de umeri curtea, în cămașă neagră și pantaloni-burlan, cu o căciulă

tricotată trasă pe frunte, târâie un scaun într-o parte a scenei și, cu spatele la public, se ia în brațe și își mângâie cu degete osoase torsul. Acesta nu este Hamletul complotist inteligent sau răzbunător îndrăzneț. Ci, acest Hamlet deșirat, foarte vulnerabil, cu hainele într-o dezordine organizată, de elev de școală particulară, este întruparea ideii, pe cât de comună, pe atât de falsă, că prințul e slab și nehotărât, că e nebun sau simulează nebunia."

Pentru publicul britanic, trimiterile la propria familia regală sunt integrate în modernizarea textului: „Înainte de Whitshaw, Hamlet era un prinț Charles, adesea agasant prin discursul său despre datorie și responsabilitate regală", continuă Sands, „Trevor Nunn a transformat piesa într-un text despre un băiat care își pierde mama. Conexiunea regală rămâne în picioare, trebuie doar să te gândești la prințul William, și nu la Charles. Gertrude, chiar, interpretată de Imogen Stubbs, apare inițial îmbrăcată într-o versiune a costumului de logodnă a lui Lady Di și zâmbește timid în timp ce izbucnesc *flash*-urile fotografilor. Rosencrantz și Gulidenstern arată ca prietenii prințului Harry: musculoși, spălăciți și cumsecade."

O regină-mamă, Stubbs, pe care Koening o consideră îndeajuns de tânără ca să o joace pe Ofelia, iar Sarah Sands o descrie ca pe o „yummy-mummy, sportivă, înconjurată de cumpărături purtând sigla caselor de modă. Își iubește fiul, dar și l-ar dori mai puțin ciudat și mai relaxat." , accentuează sugestia unui complex oedipian adăugat textului clasic. Hamlet are, după cum spune Sands, gesturi copilăresc de filiale față de regină: în timpul încercării lui Hamlet de a o convinge pe regină să nu se mai culce cu Claudius, acesta i se așază în poală; sau, cu altă ocazie, își pune capul pe genunchii ei, pentru a fi mângâiat. Sands spune: „Nunn nu este primul care să observe prezența unui complex oedipian în Hamlet, dar are meritul de a

Imogen STUBBS (Gertrude).



Ben WHITSHAW (Hamlet).

identifica suferința din centrul familiei moderne", însă aceleași sugestii stârnesc resentimentul lui Koening care exclamă: „Care e rostul tandreților ăstora?" Billington o menționează, de asemenea, pe Stubbs care „realizează un rol fascinant în Gertrude: o soție dorită, o adeptă aprinsă a fitness-ului și o mamă ce își adoră fiul, căruia îi răvășește tandru părul, și care își dă seama prea târziu că acesta a spus adevărul."

Tinerețea montării a avut în mod sigur un efect surprinzător asupra publicului. Descrierea experienței de o seară făcută de Sarah Stubbs este incisivă: „Păream să fiu persoana cea mai vârstnică din sală. În timp ce mă uitam miop pe lista de vinuri, o turmă exuberantă de adolescenți în pantaloni cu talie joasă și tricouri tăiate a invadat foaierul. Dar aici nu era vorba de Red Hot Chilli Peppers, ci de *Hamlet*. Un nou public, cu noi idiosincrazii. În loc să fosnească învelitoarea de la bomboanele de tuse, ei beau apă din sticle de plastic. Verifică ora pe ecranele deranjant luminiscente ale mobilelor. Își rulează biletele de teatru în *joints*. Iar reacțiilor lor au fost diferite. Au râs la țipete și vărsare de sânge, au dat înțelept din cap la pasajele învățate pentru examenele școlare, iar când Hamlet nota reacțiile tatălui vitreg într-un carnet, tânărul de pe locul vecin i-a șoptit prietenului său: «Ce face? Scrie? Ce tip ciudat?». Dar tinerețea este egocentrică, și tinerii vor veni să îi privească pe tineri. Nu a mai fost un astfel de public la «Old Vic» de acum doi ani, de la spectacolul cu *«This is Our Youth»,* cu o distribuție de tinere vedete hollywoodiene. Diferența este însă că *Hamlet* ține patru ore. Cu trei ore și jumătate mai mult decât durata pentru care se pot concentra majoritatea adolescenților. Nu a mișcat nimeni în tot timpul spectacolului, în seara în care am fost eu, iar salutul de final al lui Whitshaw a provocat țipete de adorație."

Impactul modernizării interpretării asupra spectacolului este comentată de Billington din altă perspectivă: „Ca și distribuirea lui Whitshaw, care are plusuri și minusuri, folosirea costumelor moderne este, de asemenea, ambiguă. Limpezește personajele, ca în cazul Ofeliei, pe care uniforma școlară o transformă într-o elevă stângace, îndrăgostită până peste urechi, de un destul de indiferent Hamlet. Îi permite Fantomei, interpretată de Tom Mannion *(Claudius)* în dublu rol, să fie un om în carne și oase, și nu o mașinărie. Dar deși a optat pentru costumele moderne, aș fi vrut ca Nunn să utilizeze mai mult modernitatea. Marea revelație privind *Hamlet* din ultimii 50 de ani, pe o aduce Jan Kott scriind despre spectacolul cracovian, subversiv și antistalinist, este că avem de-a face cu un text profund politic, în care frica ingurgitează căsnicie, iubire, prieteni și unde toată lumea spionează pe toată lumea. Dar pentru Nunn, Elsinore pare să fie doar într-o prea mică măsură locul corupt de tiranie și otrăvit de uzurpare."

Pe Sarah Sands de la „Daily Telegraph", ziarul care este partenerul media al lui „Old Vic", toate acestea nu par să o deranjeze, pentru ea modernitatea textului este evidentă în modul în care recunoaște și integrează problemele tinerilor acestor vremi. „Probabil cel mai tineresc moment al spectacolului este faimosul monolog «a fi sau a nu fi». Ne aflam în fața unui Kurt Cobain de o neliniște adolescentină. Hamlet se joacă cu o o cutie de medicamente, un cuțit și o sticlă de apă minerală. El nu este existențial, ci înspăimântat. Când vorbește despre «țara nedescoperită de la granițele căreia nimeni nu s-a întors», ochii i se măresc. Rata sinuciderilor este deosebit de mare în rândul tinerilor de această vârstă, iar sala era deosebit

de tăcută pe toată durata scenei. Oare Nunn a sacrificat eroismul în căutarea lui pentru tinerețe? Nu cred. Mi se pare că a găsit o versiune modernă a sa. Hamlet nu este un convingător om de acțiune – am fost chiar surprinsă că a fost în stare să se dueleze cu Laerte (interpretat de Rory Kinnear despre care Billington spune: „are cu adevărat un discurs înflăcărat și o abia reținută furie) – dar, cu siguranță, e capabil să își confrunte demonii în manieră post-freudiană."

Teatrul londonez înființat în 1818 ca Royal Coburg, aflat pe malul sudic al Tamisei (partea populistă a Londrei) și botezat în 1830 după prințesa Victoria, viitoarea regină, numit între amici „Old Vic", devine, sub conducerea lui Laurence Olivier, sediul Teatrului Național în 1963. În 1976, Naționalul se mută în clădirea nouă pe care o ocupă și acum, iar Prospect Theatre Company preia sala. În 1980, Peter O'Toole joacă într-o foarte discutabilă montare a lui *Macbeth,* iar un an mai târziu, compania teatrală își pierde subsidia de la Arts Council și dă faliment. Teatrul este cumpărat, în 1982, de omul de afaceri canadian „Cinstitul Ed" Mirvish, care preia conducerea împreună cu fiul său David, acumulând, în cinci ani, peste 30 milioane £ datorii. În 1987, teatrul este din nou scos la mezat și achiziționat în cele din urmă de Fundația „Old Vic" în 2000. Din 2003, „Old Vic" are un nou director artistic, care și-a început mandatul în primăvară: actorul american, câștigător a două Oscaruri, Kevin Spacey, prima stagiune sub directoratul său fiind cea care începe în septembrie 2004.

Trevor NUNN și... SHAKESPEARE.

Othello, Declan Donnellan și arta teatrului

Regizorul britanic Declan Donnellan a montat, în ianuarie trecut, o excelentă *Noapte a regilor* cu actori ruși, la Théâtre des Gémeaux din Sceaux. Cu *Othello*, în versiune originală de data aceasta, el a revenit, până pe 10 aprilie, în regiunea pariziană, la Odéon-Ateliers Berthier, după ce a trecut pe la Théâtre du Nord din Turcoing.

Donnellan mărturisește a fi făcut un *coup de foudre* pentru actorul de culoare Nonso Anozie, în jurul căruia și-a cristalizat proiectul. Scenografia, semnată împreună cu complicele său dintotdeauna, Nick Ormerod, se dorește lizibilă, epurată, solară, fără a sacrifica nimic din ceea ce reprezintă prima responsabilitate a regizorului, în opinia lui Donnellan: a face actorii să joace. Britanicul mărturisește că detestă lucrul la masă, mijloc de a obține „o cunoaștere până la sațietate" a textului, de fapt doar un obstacol în plus. Dimpotrivă, îl interesează contactul direct cu spațiul, iar în acest spațiu, cu corpul actorului, interpretul trebuind să vină la repetiție, încă din prima zi, cu textul în cap și nu sub ochi. Această exigență își găsește prelungirea, în mod natural, în procesul de învățământ. Cartea sa, *Actorul și ținta*, inițiată acum paisprezece ani, dar terminată în urmă cu trei ani, și publicată în rusește la prima ediție, tocmai a apărut în Franța, la Éditions de l'Entretemps. Donnellan explică aici felul în care concepe și face să survină pe scenă „prezența". El evocă drept referință absolută privirea nou-născutului care îi conferă celui care îl privește această „prezență": copilul se află atunci la stadiul unei conștiințe care nu este conștientă, încă, de ea-însăși. Firul roșu al muncii sale – cu și despre jocul actorului – constă în „desprinderea de sine", condiție primă și necesară pentru a regăsi această calitate a „prezenței".

Atunci când Donnellan vorbește despre „desprindere", el nu o înțelege în sensul actorului lucid, „inteligent" al lui Diderot, ci se apropie mai mult de Grotowski: „interioritatea" se revelează prin adevărul corpului și al scriiturii emoționale înscrise în el. Pentru Donnellan, totul se situează în exteriorul actorului. Intenția în cuvânt și în mișcare stă în centrul jocului. Totul se găsește în această polaritate unică a actorului spre ținta care anulează eul. El iluminează ținta (scopul) care, acționând, iluminează, la rândul său, eul (și jocul), așa încât acesta trăiește și strălucește prin prezență. Se simte influența lui Bachelard. „Nu ceea ce sunt, ci ceea ce văd", aceasta ar fi deviza actorului pentru regizorul britanic, care mai spune că „istoria îl creează pe cel care o povestește". Într-adevăr, *Cidul* său, la Avignon, sau *Cum vă place* sunt încă vii în amintirea spectatorilor francezi.

Traducerea și adaptarea: Andreea DUMITRU

Volksbühne face „Standardul ideal"

MC 93 – Maison de la Culture de la Seine – Saint-Denis (Bobigny), a găzduit, între 11 martie și 16 aprilie, prima ediție a unui nou festival internațional de teatru, *Standardul ideal*, care se dorește o confruntare a punctelor de vedere, „priviri intime asupra unei Istorii colective", după spusele directorului Patrick Sommier.

Piesele de rezistență ale ediției au fost cele mai recente producții ale reputaților regizori Frank Castorf și Christoph Marthaler, „pescuite" de pe scena celebrei Volskbühne (creată în 1914). Festivalul a reunit, însă, și alți artiști pe care instaurarea pieței ca ordine planetară nu i-a convins, regizori de seamă, pentru care Istoria nu reprezintă un capitol încheiat, precum Arpad Schilling și compania sa, „Krétakör", din Budapesta, care au prezentat *Leonce și Lena* de Georg Büchner și *Liliom* de Ferenc Molnar.

Frank Castorf a preluat direcția lui Volksbühne în 1992, promițând că, în trei ani, sala va fi ori moartă, ori celebră. Astăzi, acest produs pur al Estului, născut în 1951, hrănit cu Marx, Hegel și Rolling Stones face din teatrul care tronează în Piața Rosa Luxemburg, scena cea mai populară și mai contestată a noii Germanii. Aici, unde un bilet costă între 6 și 21 Euro, se pot vedea creații de toate genurile, filme, DJ la modă, dar și piese de repertoriu.

În Festivalul *Standardul ideal*, publicul s-a înghesuit să vadă ultima creație a lui Castorf, *Forever Young*, adaptare liberă după *Dulcea pasăre a tinereții* de Tennessee Williams. Castorf transpune povestea din sudul Statelor Unite despre starleta ofilită și tânărul ei gigolo în decorul tropical al unei plaje pentru turiști bogați. Miturile frumuseții pe ducă, tensiunile rasiale, puterea banilor și contradicțiile Americii sunt mărunțite în stil propriu. Pentru a sublinia cu cruzime narcisismul unei lumi în care fiecare individ joacă un rol, Castorf folosește camera video, urmărind corpurile și mimicile în gros-plan, pe un ecran uriaș, actorii interpelându-se de multe ori pe numele proprii.

Un alt obișnuit al laboratorului în permanentă ebuliție care este Volksbühne, Christoph Marthaler, directorul Schauspielhaus din Zürich, a triumfat cu o seară înainte cu *Cele zece porunci*. Ultima piesă a lui Raffaele Viviani, scrisă în plină perioadă fascistă, este jucată într-un decor napoletan decadent, dominat de o veche firmă luminoasă din fostul Berlin de Est. Regizorul afirmă: „Teatrul meu este făcut din sunete, din voci, din cântece – mereu voios și nostalgic, festiv și melancolic în egală măsură".

Cristoph MARTHALER

După spectacol, publicul *Standardului ideal* l-a aclamat și pe marele actor al Volksbühne, Martin Wuttke, care a trecut, de la o seară la alta, de la rolul major din *Forever Young* la mai multe apariții în *Cele zece porunci*.

După „Théâtres, le magazine",
nr.13 (martie-aprilie)

Traducerea și adaptarea:
Andreea DUMITRU

INFO UNITER

1. PREMIILE GALEI UNITER

Oferite în cadrul spectacolului care a avut loc în data de 5 aprilie la Teatrı Național „I.L. Caragiale" București

Premiul pentru debut

Szalma Hajnalka pentru rolul Nina Zarecinaia din spectacolul *Pescărușul* d A.P.Cehov, Teatrul "Tomcsa Sándor – Odorheiu Secuiesc

Premiul pentru cea mai bună scenografie:

Dragoș Buhagiar pentru scenografia spectacolului *Oblomov* – Teatrı „L.S.Bulandra" București

Premiul pentru critică teatrală:

Cristina Modreanu pentru volumul **„Șah la regizor"**

Premiul pentru cea mai bună actriță în rol secundar:

Adriana Trandafir pentru rolul ***Mama*** din spectacolul *De ce fierbe copilul i mămăligă* de Aglaja Veteranyi la Teatrul Odeon

Premiul pentru cea mai bună actriță în rol principal:

Coca Bloos pentru rolurile: ***Domnișoara Rasch*** din spectacolul *Norocul ajută pe cei îndrăzneți* de Franz Xaver Kroetz la Teatrul Act București, ***Ofelia*** di spectacolul *Ich bin Ophelia* de Gertrud Fusfenegger la Clubul Prometheus București

Premiul pentru cel mai bun actor în rol secundar:

Tudor Chirilă pentru rolul ***Malvolio*** din spectacolul *A douăsprezecea noapt* de William Shakespeare la Teatrul de Comedie

Premiul pentru cel mai bun actor în rol principal:

Bogdán Zsolt pentru rolul ***Faust tânăr*** din spectacolul *Tragica istorie a doctorul Faust* de Christopher Marlowe la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca

Premiul pentru cea mai bună regie:

Mihai Măniuțiu pentru spectacolele ***Experimentul Iov***, scenariu de Mih Măniuțiu după Cartea lui Iov, la Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu și ***Tragica istor a doctorului Faust*** de Christopher Marlowe la Teatrul Maghiar de Stat din Clu Napoca

Premiul pentru cel mai bun spectacol:

Oblomov, scenariu de Mihaela Tonitza-Iordache după romanul omonim al I I.A. Goncearov, la Teatrul „L.S. Bulandra" (regia: Alexandru Tocilescu)

Premiul pentru cel mai bun spectacol radiofonic:

A fost acordat spectacolului ***Levantul*** de Mircea Cărtărescu, regia artistic **Gavriil Pinte**

În seara Galei au fost acordate și premiile Senatului UNITER:

Premiul pentru întreaga activitate:

actor: **OVIDIU IULIU MOLDOVAN**
actriță: **TAMARA BUCIUCEANU BOTEZ**
scenografie: **ROMULUS FENEȘ**
regie: **DAVID ESRIG**
critică: **ALEXANDRU FIRESCU și CONSTANTIN GHEORGHIU**

Premiul special pentru muzică de teatru:

Iosif Herțea

Premiul special pentru teatru de copii:

Boris Petroff

Premiul special pentru teatrul de păpuși:
Cristian Pepino
Premiul special pentru teatrul de revistă:
Horia Șerbănescu
Premiul special pentru circ:
Costache Crețu
Premiul de excelență:
Marcel Iureș, fondatorul Teatrului Act – catalizator al mișcării teatrale independente

În cadrul Galei Premiilor UNITER au mai fost acordate următoarele premii:
Premiul pentru cea mai bună piesă românească a anului 2003
a fost acordat piesei **Alegerea lui Alexandru Șuțțo** de **Dumitru Crudu.**
Premiul MECENA
a fost acordat doamnei **Carmen Palade**, Director general, „Unirea Shopping Center"
Președintele UNITER a acordat Premiul Special
actorului **Endre Senkálszky**
Premiul SPECIAL
Acordat domnului **Andrei Rațiu,** Președintele „Fundației Rațiu", pentru participarea la realizarea Programului UNITER „Artiștii pentru artiști"
Premiul British Council acordat pentru dezvoltare profesională unui tânăr creator de teatru
a fost înmânat Gianinei Cărbunariu, câștigătoarea bursei „Royal Court Theatre" din anul 2004.
Asociația Internațională a Criticilor de Teatru – Secția Română a acordat:
Premiul Criticii : Grupului **dramAcum** de la Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică «I.L.Caragiale», format din tinerii regizori: **Andreea Vălean, Gianina Cărbunariu, Radu Apostol, Alexandru Berceanu**, coordonați de lect.univ. **Nicolae Mandea**, pentru realizările din cadrul proiectului de promovare a noii dramaturgii românești și străine.

Diplome de excelență:
Doamnei Florica Ichim, pentru crearea seriei «Galeria Teatrului Românesc», supliment al revistei «Teatrul Azi» și pentru volumele publicate în această colecție
Domnului **Ionuț Niculescu**, pentru cercetare în domeniul istoriei teatrului românesc, concretizată în cărți și în reconfigurarea modernă a Muzeului Teatrului Național «I.L.Caragiale» din București.

2. CAMPANIA NAȚIONALĂ „ARTIȘTII PENTRU ARTIȘTI"
DONAȚII ALE ARTIȘTILOR
În cadrul Galei Premiilor UNITER, și-au donat premiile pentru Fondul de Solidaritate Teatrală actorii: Coca Bloos, Tudor Chirilă, Boris Petroff; regizorii Mihai Măniuțiu și Gavriil Pinte; scenograful Dragoș Buhagiar; compozitorul Iosif Herțea. Le mulțumim.
În anul 2004, UNITER a organizat, împreună cu „Fundația Rațiu" și Societatea Română de Televiziune, spectacolul *Lumea-ntreagă e o scenă, iar oamenii sunt doar actori,* care a avut loc duminică, 28 martie, la Ateneul Român, cu scopul strângerii de fonduri pentru sprijinirea artiștilor cu probleme de existență.

Contul Fondului de Solidaritate Teatrală, în anul 2004, înseamnă contribuți financiară a „Fundației Rațiu", în valoare de 500.000.000 lei, la care s-au adăuga prin compania „Biz Bash", 76.000.000 lei, contribuția donatorilor care au participa la spectacol, precum și suma donată de artiști.

În ședința din data de 7 aprilie 2004, comisia socială a decis sprijinirea unu număr de 83 de artiști care primesc ajutor financiar în anul 2004, periodic.

Ca urmare a apelurilor din mass-media, comisia socială și-a fixat o întâlnir special dedicată artistului Cornel Constantiniu.

3. CASA ARTISTULUI – Programul de asistență socială și reactivar profesională a inițiat proiectul „Modele pentru prevenirea efectelor îmbătrânirii ce se adresează tuturor categoriilor profesionale și sociale și este realizat d artiștii pensionari, beneficiari ai programului Casa Artiștilor, realizat de UNITER.

Proiectul este finanțat de Ambasada Regală a Olandei la București pri programul MATRA și se derulează în perioada 15 ianuarie–15 august 2004.

Activitățile proiectului

a. Seminar: sala de protocol, UNITER, 24,25,26 mai 2004

Tema de discuție: „Există în București suficiente oportunități pentru bătrânețe activă?"

O bătrânețe activă elimină caracterul de handicap al vârstei a III-a.

Seminarul este structurat pe două coordonate:

I. O perspectivă pozitivă asupra îmbătrânirii: căi de prevenire a efectelo îmbătrânirii, capacitatea celui care îmbătrânește de a controla procesul d îmbătrânire, cum se obține această capacitate;

II. Educația pentru vârsta a III-a.

b. Crearea unei baze de date cu privire cu privire la modalitățile d petrecere a timpului liber și cu privire la rolul menținerii unui ritm activ de viață î prevenirea și combaterea efectelor îmbătrânirii.

c. Editarea unei publicații care să reprezinte un instrument accesibil d informare pentru pensionarii din Capitală.

Scopul proiectului este să creeze o rețea comunitară care să dezvolt programe de prevenire a efectelor îmbătrânirii.

4. ATELIERE DE CREAȚIE

UNITER inițiază proiectul **Ateliere de Creație privind înțelegerea ș rostirea Poeziei,** pentru tinerii actori cu vârsta până în 33 de ani, care se vo desfășura în a doua jumătate a lunii iunie a.c., la Memorial Ipotești. Centru Național de Studii „Mihai Eminescu".

Atelierele sunt conduse de actorul Ion Caramitru și criticul Alex Ștefănescu

Înscrierile se fac la UNITER prin fax: 021/312.09.13 sau prin *e-mai* mirela@uniter.ro, până pe data de 15 mai a.c., iar dosarul trebuie să cuprindă motivație, C.V și cerere.

5. SALOANELE UNITER

În luna iunie va avea loc, în sala de protocol a UNITER, întâlnirea cu tema „Idei și concluzii, dulci-amărui, în legătură cu festivalurile".

6. GALA TÂNĂRULUI ACTOR „HOP"

Va fi organizată, conform tradiției, la sfârșitul lunii august 2004, la Mangalia în colaborare cu Ministerul Culturii și Cultelor și Primăria orașului Mangalia.

Condițiile de participare la concurs, precum și preselecția vor fi anunțate în timp util, prin mijloacele de comunicare în masă.

7. VOCI ȘI SPECTACOLE MEMORABILE

În luna iunie are loc lansarea CD-urilor *Nepotul lui Rameau* de Denis Diderot, *Celălalt Cioran",* versiune scenică după *Caietele* lui Cioran și *Craii de Curtea Veche,* versiune scenică după romanul omonim al lui Mateiu I. Caragiale.

8. PARTICIPĂRI UNITER

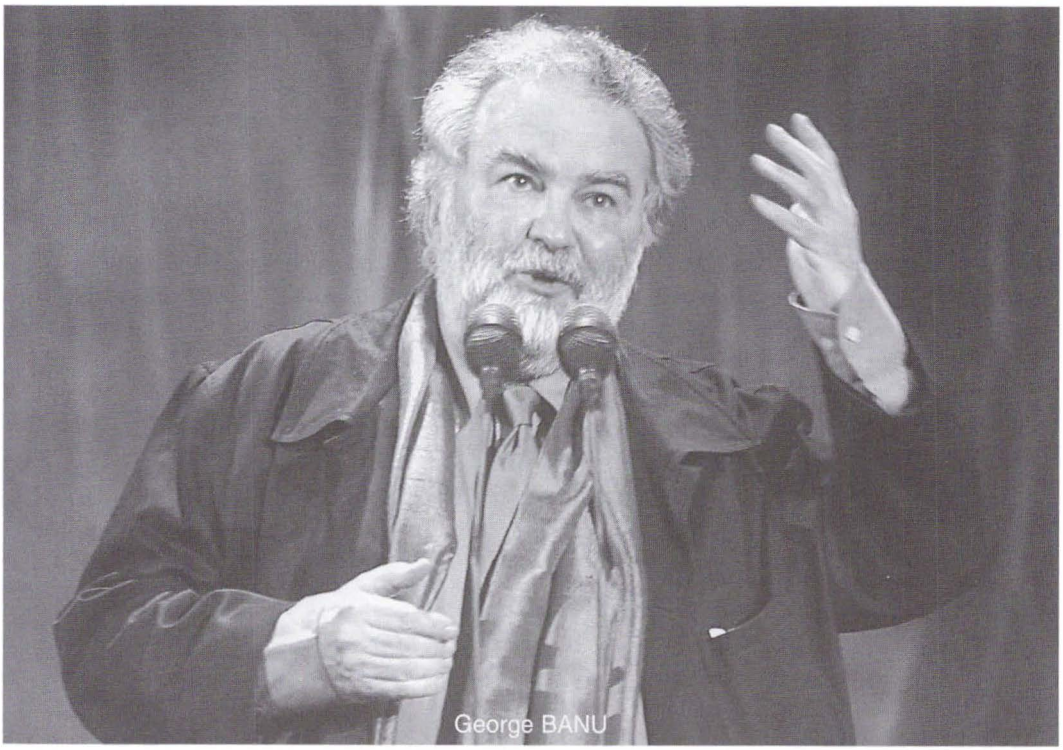
Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, eveniment pe care UNITER îl sprijină financiar din fondurile de timbru teatral, precum și logistic prin organizarea campaniei de comunicare.

Tot din fondurile de timbru teatral, UNITER sprijină Festivalul Internațional de Teatru „Atelier" de la Sfântu Gheorghe, precum și Festivalul de Teatru de Cameră și Underground de la Arad.

Din imaginile galei

(fotografii realizate de Florin Biolan).

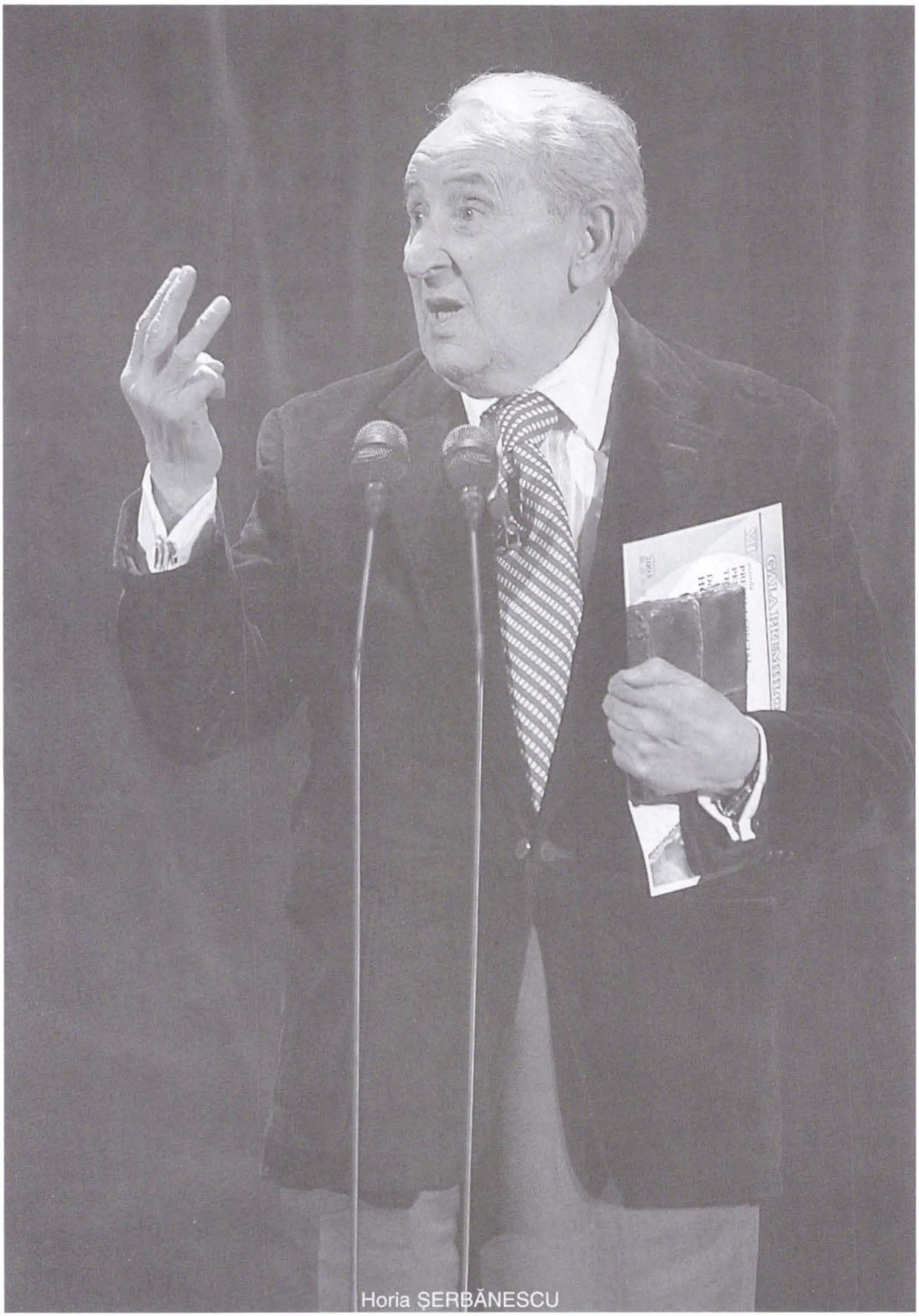
Mircea CĂRTĂRESCU și Ion CARAMITRU.



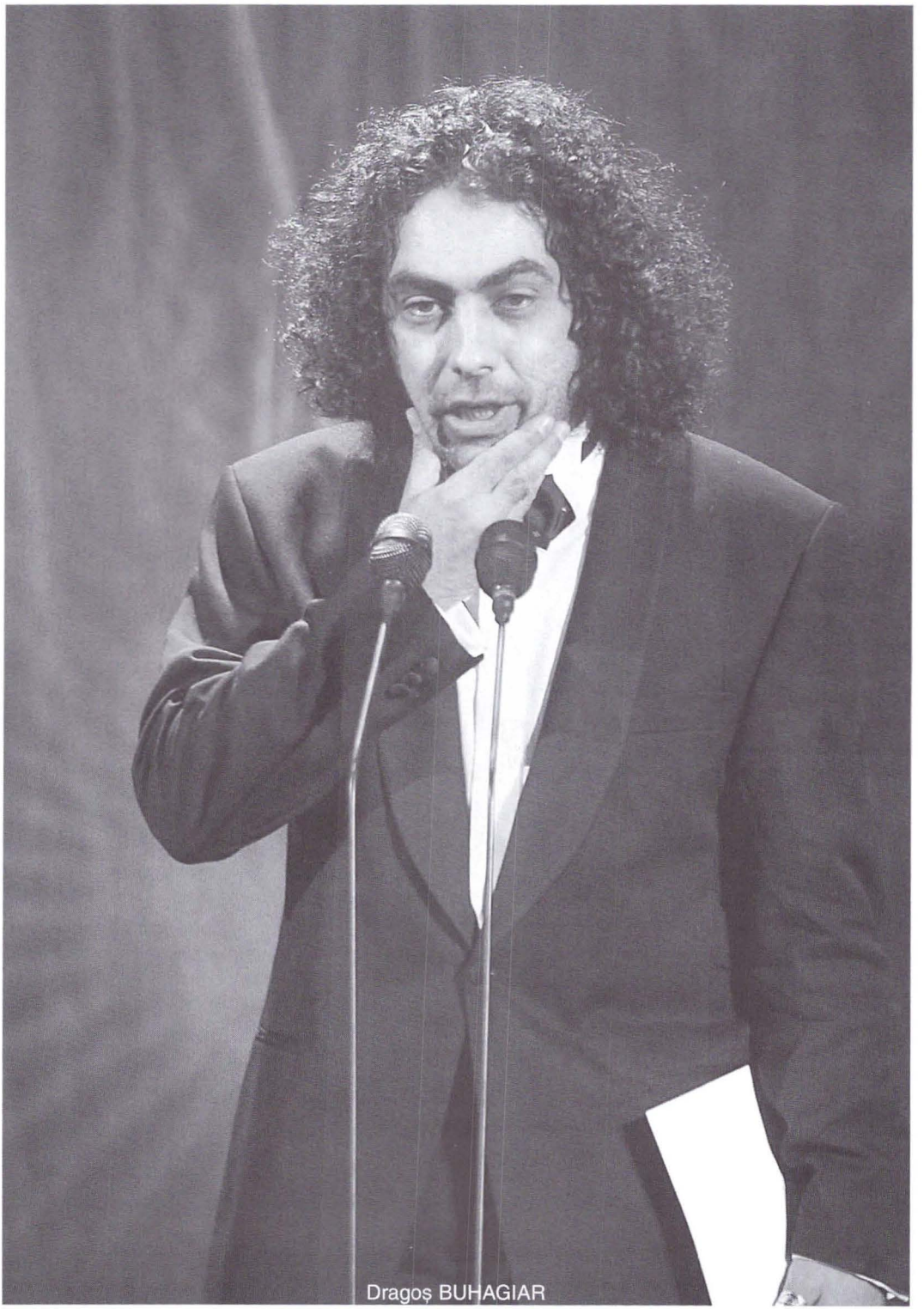
George BANU

Radu BELIGAN și David ESRIG.

Gianina CĂRBUNARIU

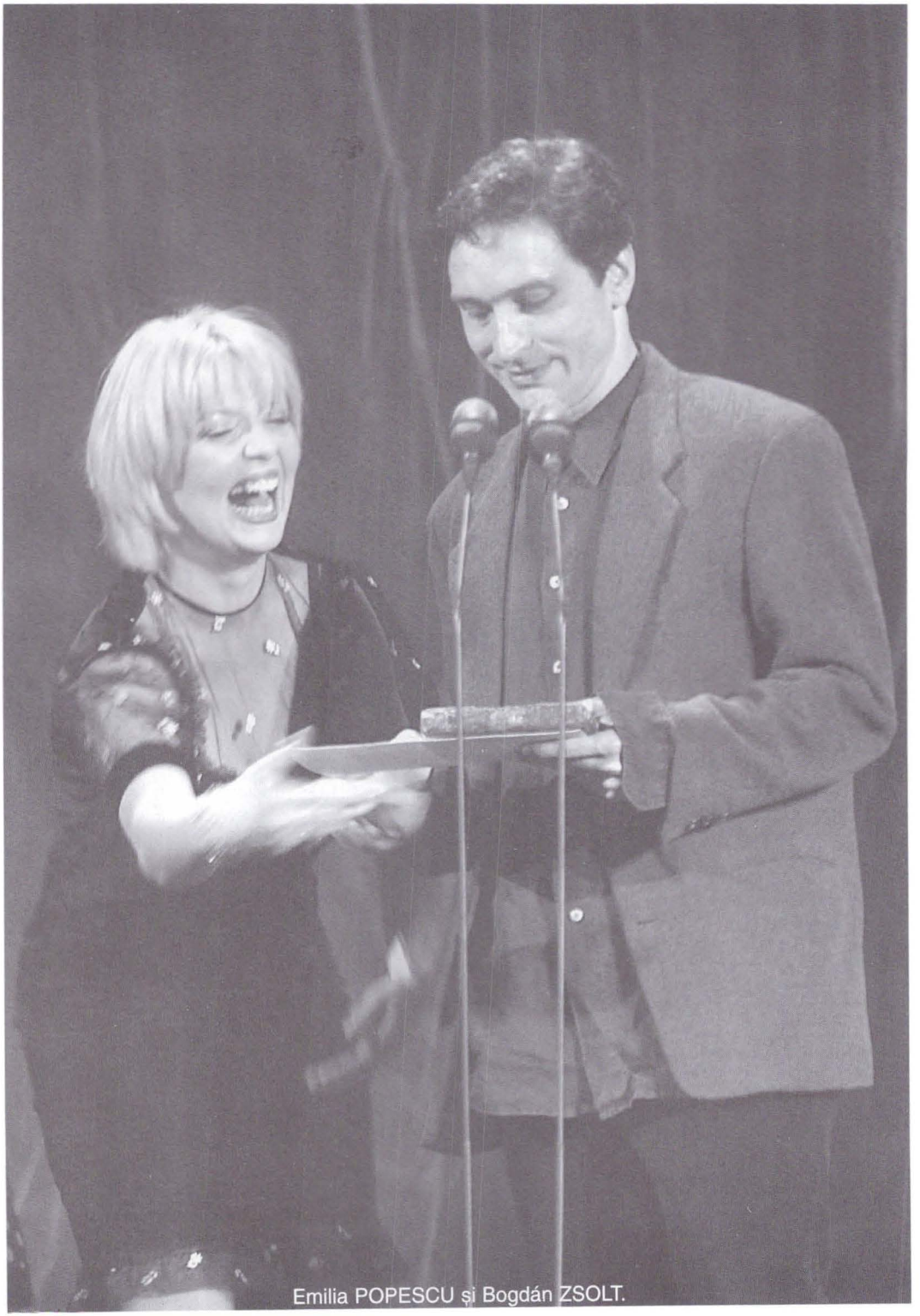


Horia ŞERBĂNESCU

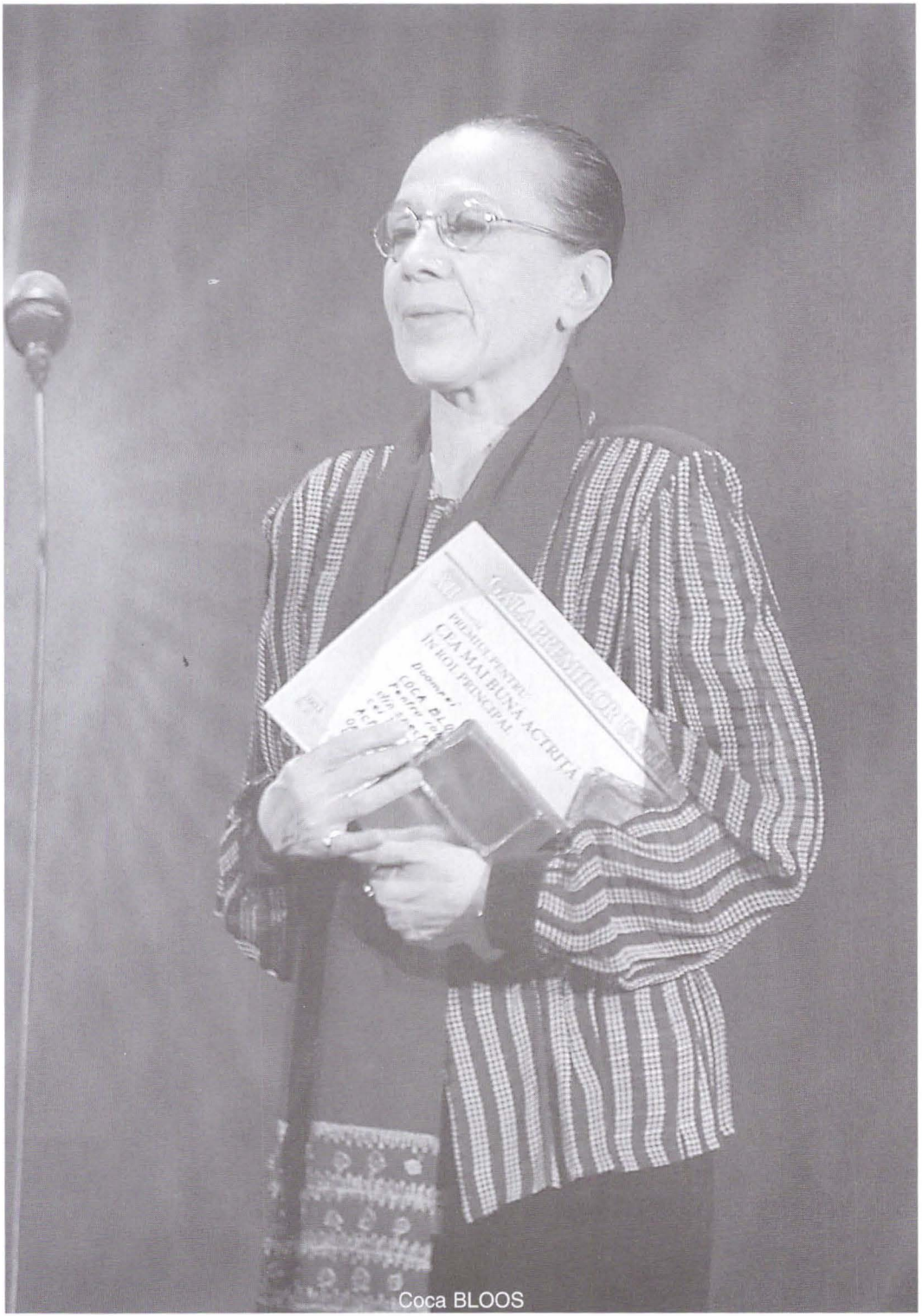


Dragoş BUHAGIAR

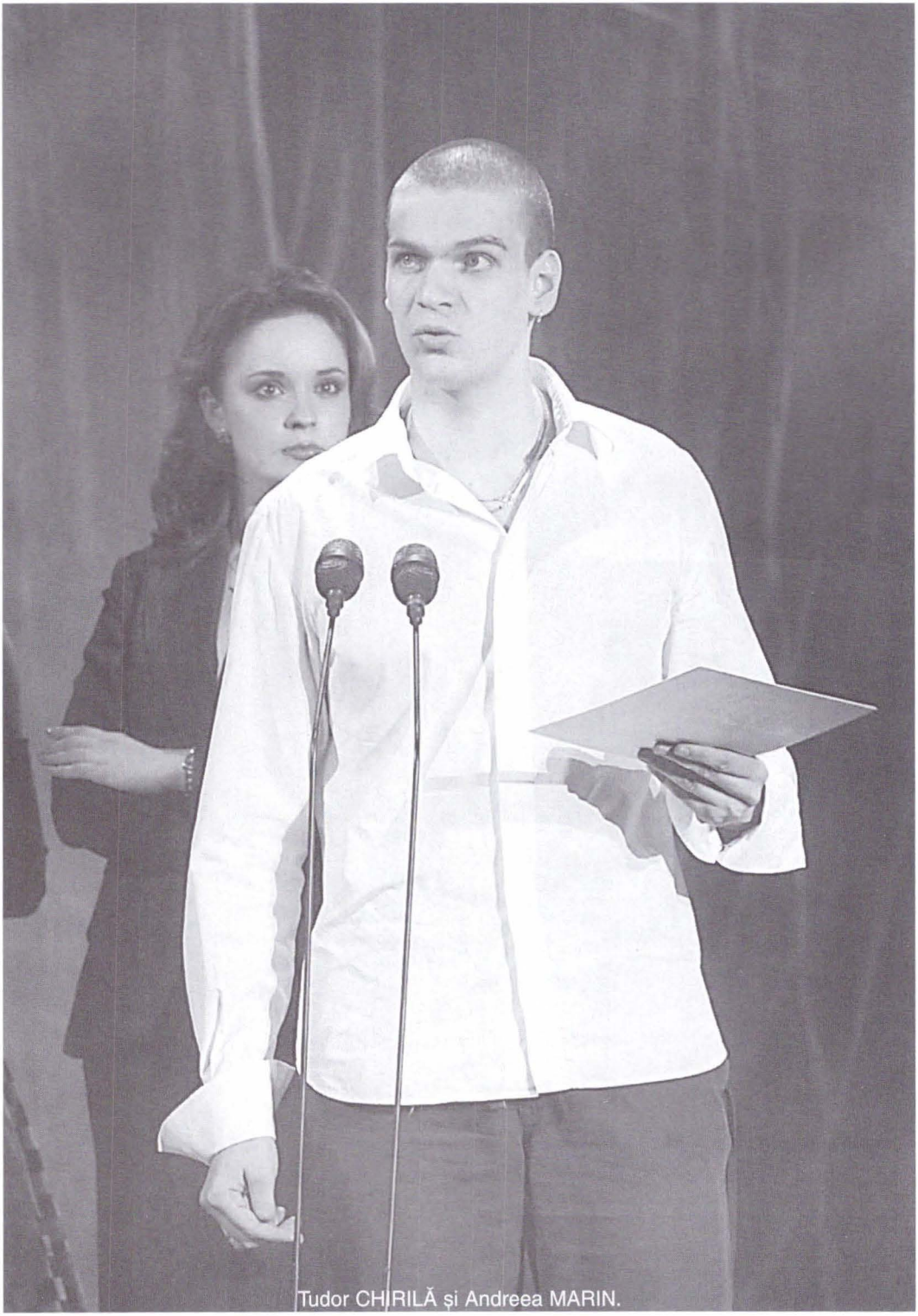
Cristina MODREANU



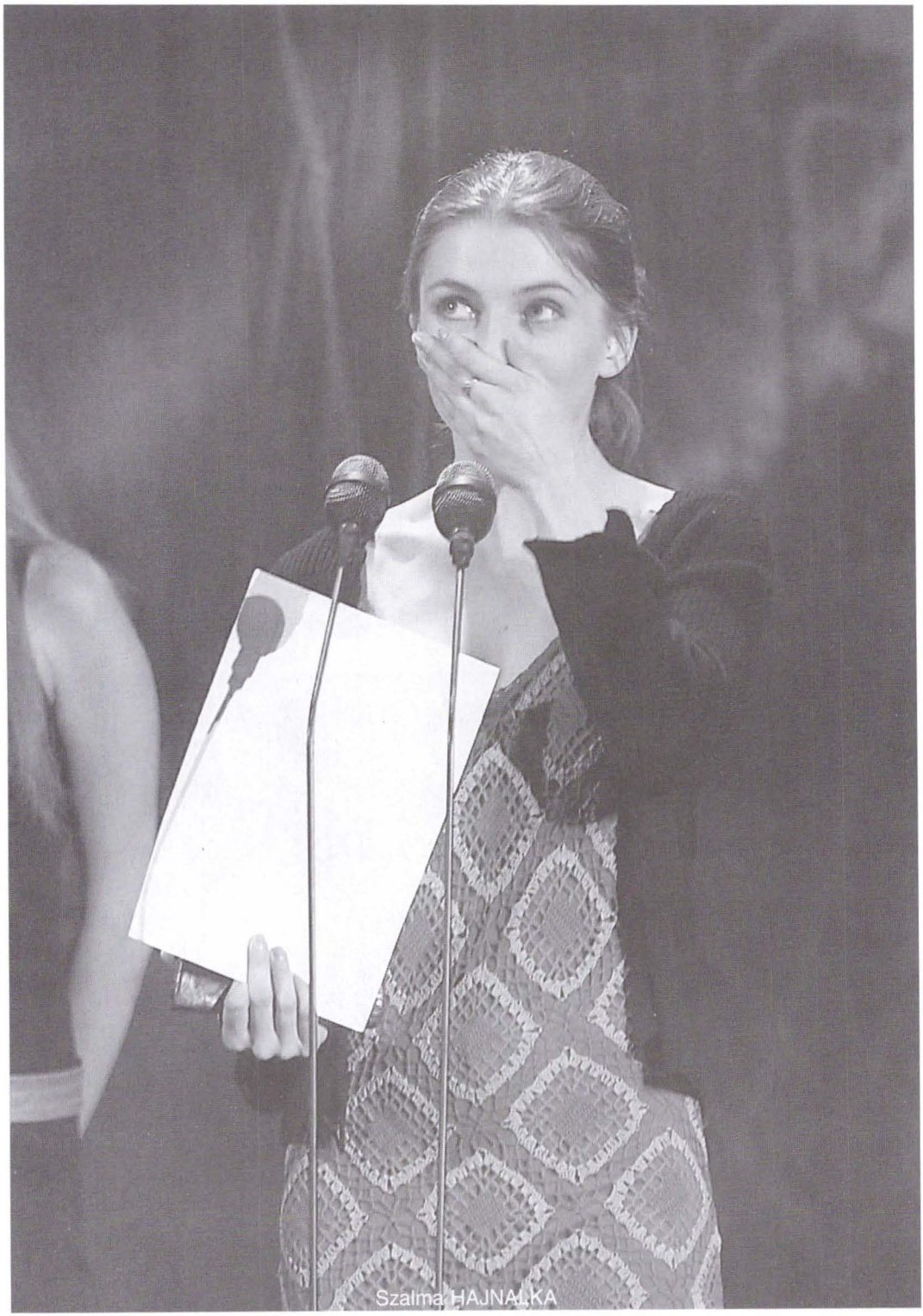
Emilia POPESCU și Bogdán ZSOLT.



Coca BLOOS



Tudor CHIRILĂ și Andreea MARIN.


Szalma HAJNALKA

Alexandru FIRESCU și Constantin GHEORGHIU.

Ludmila PATLANJOGLU și Grupul dramAcum.

Tamara BUCIUCEANU-BOTEZ

Florin PIERSIC jr. și SENKÁLSZKY Endre .

CALENDAR TEATRAL

IUNIE

4 iunie – 100 de ani de la nașterea teatrologului și prozatorului **Ioan Massoff** (m. 27 ianuarie 1985), autor al mai multor biografii (realizate independent sau în colaborare) ale marilor actori: *Matei Millo și timpul său*, 1939; *Viața lui Tănase*, 1947; *Viața lui Tony Bulandra*, 1949; *Maria Ventura*, 1966; *Petre Liciu și vremea lui*, 1971; *Ion Iancovescu sau neliniștea unui actor*, 1979, ca și ale unor personalități ale teatrului liric. Devotamentul exemplar față de fenomenul teatral a marcat puternic toate cărțile lui Massoff, dar este cel mai bine ilustrat de vasta abordare istorică din *Teatrul românesc* (opt volume, apărute 1961–1981).

8 iunie – 80 de ani de la nașterea traducătoarei și scenaristei **Anda Boldur** (m. 6 septembrie 1996). După debutul cu poezii originale, se dedica traducerilor, precum și teatrului, pentru care adaptează sau dramatizează texte clasice de Jules Verne (*Taina castelului din Carpați*), Cehov (*Un Hamlet de provincie*), Stendhal (*Vanina Vanini*)s.a. Traduce piese de T. Williams, E. Albee, Beaumarchais, Claudel, N. Hikmet ș.a. Câteva dintre adaptările sale au fost jucate pe scenele din București, Sibiu, Cluj sau Craiova, majoritatea fiind fructificate însă sub forma scenariilor pentru radio și televiziune.

11 iunie – 100 de ani de la nașterea regizorului, scriitorului și directorului de teatru ceh **Emil Frantisek Burian** (m. 9 august 1959).Fondatorul teatrului avangardist D34 (mai târziu D46), a realizat puneri în scenă în care a folosit foarte mult expresivitatea muzicii, luminii și filmului. A scris drame, poezii și proză, în mare parte despre problemele societății contemporane lui.

15 iunie – 20 de ani de la moartea regizorului și profesorului **Mihai Dimiu** (n. 29 februarie 1932), om de rara generozitate sufleteasca și distincție intelectuală. A făcut parte din „promoția de aur", absolvind IATC în 1956. Perioada cea mai bogată a activității sale regizorale coincide cu efervescenta epoca a reteatralizării teatrului. Preocuparea pentru dramaturgia națională i-a prilejuit câteva montări cu un ecou viu: *Ultima oră* la Baia Mare, *Tache, Ianke și Cadâr* și *Ferestre deschise* la Sibiu, *Gaițele* la Teatrul Giulești, *Fata Morgana* la Teatrul de Comedie. Cu aceeași acuratețe și simț al echilibrului, dublate de fantezie, montează din repertoriul universal *Avarul* la Baia Mare, *Moartea unui comis-voiajor* la Sibiu, *Puterea întunericului* la Teatrul Giulești din București, *Mașina de scris*" la Târgu Mureș. Până la prematura sa dispariție, a activat peste două decenii ca profesor la IATC. Vocația sa pedagogică a contribuit la formarea unor regizori de prim rang ca Aureliu Manea, Andrei Șerban, Tompa Gábor, V.I. Frunză. Autentic animator al vieții teatrale românești, implicându-se entuziast în mișcarea de amatori, Mihai Dimiu poate fi considerat descendentul spiritual al lui V.I. Popa.

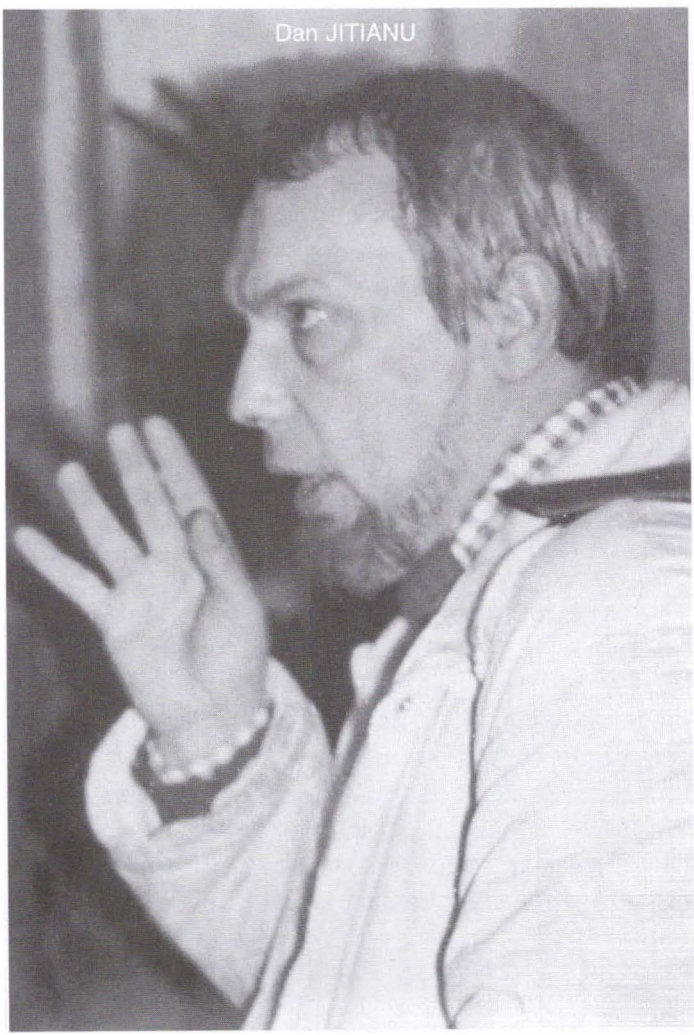
25 iunie – dramaturgul **Radu Macrinici** împlinește 40 de ani. Prezență notabilă în peisajul autorilor de teatru români tineri, Radu Macrinici este laureat al mai multor concursuri de dramaturgie pentru piese ca *Bibliotecarul*, *Întoarcerea lui Espinosa*, *A!frica!*, *(T)Țara mea*, aceasta din urmă fiind premiată de UNITER în 1997 ca cea mai bună piesă a anului.

IULIE

2 iulie –100 de ani de la moartea prozatorului şi dramaturgului rus **Anton Pavlovici Cehov** (n. 17 ianuarie 1860).Opera sa, vastă frescă a Rusiei, relevă o profundă cunoaştere a sufletului uman. Piesele de teatru (*Pescăruşul*, *Unchiul Vania*, *Trei surori*, *Livada de vişini ş.a.*), evocatoare de atmosferă şi mediu, cu posibile influenţe simboliste, configurează cu subtilitate psihologia lumii provinciale, strivită de banalitate, cu concursul lirismului suav, al tragicului şi al parodiei, al dramatismului interior.

12 iulie – **Ion Popescu-Udrişte** împlineşte 75 de ani.

18 iulie – dramaturgul englez **Thomas Edward Bond** împlineşte 70 de ani. În numeroase scrieri teoretice, Bond descrie raporturile existente între agresiunea umană şi dezvoltarea societăţii moderne. În operele sale, care se înscriu în curentul „New English drama", dramaturgul prezintă, cu mijloacele „teatrului cruzimii", jocul mereu repetabil al puterii şi terorii. Reprezentarea brutalităţii pe scenă (de ex. lapidarea unui bebeluş în *Salvat* sau faptele de cruzime fizică în diferite stadii ale unui sistem totalitar în *Lear*, o prelucrare după Shakespeare) a provocat reacţii extreme ale criticilor şi spectatorilor. Bond a colaborat şi la scenarii de film, printre altele în 1966 pentru filmul *Blow-up* de M. Antonioni.



22 iulie – 10 ani de la moartea scenografului şi arhitectului **Dan Jitianu** (n. 7 martie 1940).A făcut mai întâi scenografie de film, ca asistent-scenograf la filmul *Pădurea spânzuraţilor* de Liviu Ciulei. Apoi, Liviu Ciulei l-a angajat ca scenograf la Teatrul Bulandra. Aici a participat, alături de Paul Bortnovski şi Liviu Ciulei, la lucrările de arhitectură teatrală pentru sala transformabilă de la Grădina Icoanei, iar împreună cu Liviu Ciulei a realizat arhitectura Studioului de teatru de la Piteşti. A fost profesor de scenografie la Academia de Arte Frumoase şi al

Academia de Teatru şi Film din Bucureşti. A colaborat cu regizori de renume precum Liviu Ciulei, Valeriu Moisescu, Alexandru Tocilescu, Ion Cojar, Nicolae Scarlat, György Harag, Cătălina Buzoianu, Crin Teodorescu. Spectacolul dramatic de debut a fost *Cazul Oppenheimer* de Heinar Kipphardt, în regia lui Cornel Todea (1966). Dintre cele mai importante spectacole ale sale pot fi amintite: *Hedda Gabler*, regia C. Buzoianu, 1975; *Lungul drum al zilei către noapte*, regia L. Ciulei, 1976; *Tartuffe* şi *Cabala bigoţilor*, regia Alexandru Tocilescu, 1982; *Hamlet*, regia Al. Tocilescu, 1985; *O, ce zile frumoase!*, regia Mihai Măniuţiu, 1985; *Vassa Jeleznova*, regia Ion Cojar, 1988. Ultimul spectacol pentru care a semnat scenografia a fost *Antigona* de Sofocle , în regia lui Al. Tocilescu, la Teatrul „Bulandra", în 1993. Dan Jitianu a realizat şi spectacole în străinătate la Budapesta şi Paris.

AUGUST

4 august – 100 de ani de la naşterea scriitorului polonez **Witold Gombrowicz** (m. 25 iulie 1969). Opera sa romanescă novatoare, influenţată de Proust şi Kafka, anticipează prin viziunea artistică antiromanul, având caracter demascator prin reprezentarea grotesc-ironică şi caricaturală a convenţiilor civilizaţiei şi culturii tradiţionale. Dramele *Ivona, principesa Burgundiei*, 1938; *Căsătoria*, 1953; *Opereta*, 1966, se numără printre cele mai importante piese de teatru ale avangardei poloneze.

23 august – dramaturgul şi prozatorul **Paul Everac** împlineşte 80 de ani. Debutul dramaturgic se produce cu piesa *Poarta*, 1959, reprezentată pe scena Naţionalului din Iaşi. I-au urmat numeroase spectacole, unele de succes, cu *Ferestre deschise, Urme pe zăpadă*, *Camera de alături*, *A cincea lebădă*, *Un fluture pe lampă*, *Cartea lui Ioviţă*. A primit numeroase premii, printre care Premiul Asociaţiei Scriitorilor din Bucureşti(1976) şi Premiul Uniunii Scriitorilor(1968, 1971,1980). Prin mesajul destul de explicit şi prin natura intrigii dramatice, piesele lui Everac se vor reacţii polemice în faţa inerţiei, şabloanelor, birocraţiei şi platitudinilor existenţei sociale şi, prin reflex, moduri ideale de comportament.

23 august – 60 de ani de la moartea regizorului **Soare Z. Soare** (n. 14/27 noiembrie 1894). Influenţat de Reinhardt, dar receptiv şi faţă de experimentul novator al lui Vahtangov, ca şi faţă de stilizările expresioniste sau de reformele meyerholdiene, el însuşi creator de decoruri şi principalul autor al concepţiei scenografice, Soare a montat un lung şir de spectacole dintr-un repertoriu extrem de variat (Shakespeare, Calderon de la Barca, Molière, Cervantes, Beaumarchais, Wedekind, Shaw şi Pirandello, drame mistice şi spectacole de divertisment). Dintre realizările sale artistice se pot aminti: *Burghezul gentilom*, *Măsură pentru măsură*, *Troilus şi Cresida*, *Ioana d`Arc*, *Coriolan Secundus*, *...escu*, *Pavilionul cu umbre*.

Corina GUGU,
Institutul de Istoria Artei „G.Oprescu"

Să nu vă lipsească din bibliotecă
GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC
supliment editat de revista noastră,
din care au apărut:
***La vorbă cu* VLAD MUGUR**
(interviu de Florica Ichim)
***Ursit scenei:* MIHAI POPESCU**
de Margareta Andreescu
***El, vizionarul:* AURELIU MANEA**
***Un personaj tainic:* ELIZA PETRĂCHESCU**
de Mihaela Tonitza-Iordache
***Un cavaler fără iluzii:* PETRE SAVA BĂLEANU**
de Constantin Paraschivescu
***O viață în sute de roluri:* MARGARETA BACIU**
de Sorina Bălănescu
***Histrion de cursă lungă:* GHEORGHE DINICĂ**
de Constantin Paraschivescu
***Cercul de aur* de MIHAI MĂNIUȚIU**
MARIOARA VOICULESCU – *Jurnal. Memorii*
DAN MICU – *Un destin spulberat* de Doina Papp
VASILE COSMA – *Actor sub zodia Shakespeare*
de Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu
***Conversație în șase acte cu* TOMPA GÁBOR**
(interviu de Florica Ichim)
***Patima pentru teatru sau* VIRGINIA ITTA MARCU**
de Constantin Paraschivescu
GEORGE CONSTANTIN și comedia sa umană
de Florica Ichim

Volumele pot fi procurate în teatre, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, Librăria NOI ș.a., precum și la telefonul redacției (326 17 76). Costul unui abonament anual la revista **TEATRUL AZI** este de 300.000 lei, iar întregul set de 14 cărți poate fi procurat cu doar 1.400.000 lei. Așadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc și din lume, dacă vreți să sprijiniți apariția revistei **TEATRUL AZI,** puteți să vă abonați pentru anul 2004, la BRD – GSG, Sucursala Triumf, cont 667874160 sau la telefoanele: 326 17 76 (tel./fax) și 0722 455 954 – Florica ICHIM, sau 456 58 78 și 0723 345 032 – Oana BORȘ

VĂ MULȚUMIM!

Conversație în șase acte
cu
TOMPA GÁBOR

Florica ICHIM

GEORGE CONSTANTIN

și comedia sa umană

SUMAR

1 Centenar Anton Pavlovici Cehov
Sorina Bălănescu: *Frați și surori în casa iluziilor spulberate;*
Ion Cazaban: *Cehov în viziuni regizorale;*
George Banu: *Livada de vișini, teatrul nostru: jurnal de spectator* (fragmente);
Ovidiu Lazăr: *A.P. Cehov – lecturi;*
Constantin Paraschivescu: *Anton Pavlovici și nostalgia (Festivalul Cehov – Iași);*
Ion Cazaban: *Clipa cea repede (2);*
Mircea Ghițulescu: *În lumea ofițerilor (Trei surori* de Cehov – Teatrul „Radu Stanca", Sibiu);
Andreea Dumitru: *Ivanov, violența moliciunii (stagiune cehoviană în Franța).*

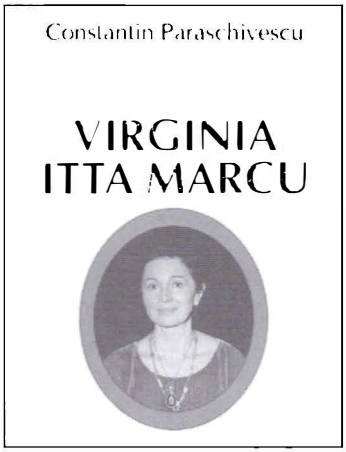
78 Interviuri
Andreea Dumitru**: Jean Claude Carrière,** *povestitorul de carieră;*
Doina Deleanu: *„Eu sunt un actor care are nevoie de regizor"* – interviu de Oana Borș;
Alexandru Darie: *„Simțeai publicul – ca pe un animal sălbatic, ca un cal nărăvaș"* – interviu de Irina Ionescu;
Mihai Bica: *„Să nu omorâm miracolul!"* – interviu de Costin Manoliu.

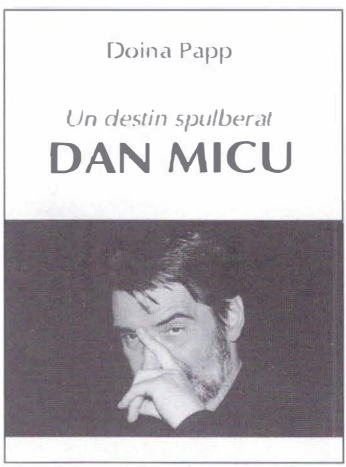
104 Aniversări
Centenar Elvira Godeanu de Ionuț Niculescu.
Ion Popescu-Udriște, 75 de ani de Ion Cazaban.

108 Festivaluri
Festivalul Comediei Românești
Comedia românească în festival de Ion Parhon;
Festivalul Internațional Studențesc de Artă
STUDENTfest de Elisabeta Pop;
Serile Teatrului Studențesc, 2004
Exercițiu de comunicare de Marinela Țepuș;
Festivalul Internațional de Arta Animației, Cluj
Festivalul PUCK-ANIMAFEST de Raluca Tulbure;
Colocviul Național de Dramaturgie
Cenaclu la târg de Adrian Mihalache
Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu
Program.

124 Spectacole
Cehov în Iliria de Adrian Mihalache *(Cum doriți* de Shakespeare – Teatrul Național Craiova);
Regele Moare de Adrian Mihalache *(Apus de soare* de Delavrancea – Teatrul Național București);
De la ironie la cinism de Adrian Mihalache *(Leonce și Lena* de Büchner – Teatrul Odeon);

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"





Musca de pe peretele lui Dabija de Cristina Modreanu *(Leonce și Lena* de Büchner – Teatrul Odeon);
Comedia politică în actualitate de Ion Parhon *(Poker* de Adrian Lustig – Teatrul de Comedie);
„Telenovelă" salvată... de Ion Parhon *(Viață furată* de K. Asimakopoulous – Teatrul Național Iași);
O lume în spasmele dansului de Marinela Țepuș *(Dansează fetele... Mundy!* de B. Friel – Teatrul Național Iași);
Anticamera morții de Marinela Țepuș *(Angajare de clovn* de Matei Vișniec – Teatrul „Sică Alexandrescu", Brașov);
Despre marea deosebire dintre artă și marea biografie de Mircea Ghițulescu *(Woyzeck* de Büchner – Teatrul „Maria Filotti", Brăila);
La capătul lumii de pretutindeni de Ruxandra Anton *(Plaja* de P. Asmunssen – Teatrul „Maria Filotti", Brăila);
Condamnați la nefericire de propria dorință de fericire... de Oana Borș *(Plaja* de P. Asmunssen – Teatrul „Maria Filotti", Brăila);
Un „inedit" nereușit de Oana Borș *(Cleopatra a VII-a* de Horia Gârbea – Teatrul „A. Mureșanu", Sfântu Gheorghe);
Câteva impresii despre Bocsárdi și Omul cel bun din Sîciuan de Oana Borș *(Omul cel bun din Sîciuan* de Brecht – Teatrul „Tamasi Aron", Sfântu Gheorghe);
Optica reșițeană asupra iluziei de Oana Borș *(Iluzia optică* de Dumitru Solomon – Teatrul „G.A. Petculescu", Reșița:
Teatrul unui oraș cuminte de Antoaneta Iordache (stagiune botoșăneană);
Între Hamlet și Faust de Andreea Dumitru *(Îngerul slut* de Alexandru Sever – Teatrul Național, Cluj);
Undeva, în Irlanda de Ion Cazaban *(Frumoasa din Leenane* de M. McDonagh – Teatrul „Fani Tardini", Galați);
Nu dați vina pe Paparazzi! de Alina Mang *(Paparazzi* de Matei Vișniec – Teatrul Mic);
Cinci la puterea a cincea sau chiar mai mult de Alina Mang *(Șeherezada* de J. Gardell; *Frankie e O.K., Peggy e fată bună și casa e mișto* de M. Cicvak – Studioul Toaca);
Atenție: „Lumea-i mică și viața-i scurtă, Ivane!" de Cătălina Panaitescu *(Peripețiile bravului soldat Ivan Turbincă* de Radu Macrinici – Teatrul „Toma Caragiu", Ploiești);
Despre jocul subretelor de Cătălina Panaitescu *(Cameristele* de Jean Genet – Nocturnele Teatrului „Nottara");

Teatrul azi
Revistă de cultură teatrală
nr. 6–7–8/2004
Tel./Fax: 326 17 76
ichim@dial.kappa.ro
oanabors@hotmail.com

Redactor șef: FLORICA ICHIM

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:
Oana BORȘ
Viorica-Rozalia MATEI
Andreea DUMITRU
Ioana ANGHEL ICHIM
Irina IONESCU
Cătălina PANAITESCU
Corina HERGHELEGIU

ISSN 1220-4676

Hoții de zâmbete de Cătălina Panaitescu (Compania „Libelula“);
Ultima haltă de Corina Herghelegiu *(Ultima haltă în paradis* de Valentin Nicolau – Teatrul de Stat Satu Mare);
Teatrul Masca și „orașul de sub oraș“ de Corina Herghelegiu (Teatrul „Masca“);
Wake up, fuckers! de Cristina Tudor *(Natural born fuckers* de E. Bogosian – Teatrul ACT);

178 Operă
Motive iluzorii de Luminița Vartolomei *(Văduva veselă* de Franz Lehar – Opera Națională din București);

180 Cartea de teatru
Constantin Paraschivescu: *Arhivă poetico-sentimentală (Craiova, mon amour* de Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu);
Constantin Paraschivescu: *Nevăzuții „vrăjitori“ (Lumini din culise* de Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu);
Constantin Paiu: *O carte despre „jocul de-a lumea“ (Magia lumii de spectacol – măști, păpuși, actori, marionete* de Natalia Dănăilă);
Ion Cazaban: *Două volume de scenografie (Teoria scenografiei* și *Arta scenografilor români* de Ion Truică).

185 Ne-a vizitat
Andreea Dumitru: *Lukas Bärfus: teatrul ca bruiaj în paradis*

187 Din lume
Ada Maria Ichim: *Un Hamlet londonez, popular sau populist (Hamlet* de Shakespeare la „Old Vic“);
Andreea Dumitru: *Othello, Declan Donnellan și arta teatrului;*
Volskbühne face „Standardul ideal“.

193 Info UNITER

208 Calendar teatral

Cop. I: A.P. CEHOV în 1901.

Cop. II: A.P. CEHOV în 1893.

Cop. III: V.I. NEMIROVICI-DANCENKO.

Cop. IV: K.S. STANISLAVSKI în rolul Verșinin din *Trei surori,* 1901.

Revistă editată de FUNDAȚIA CULTURALĂ „CAMIL PETRESCU“ și UNITER

Tehnoredactare computerizată:
Daniel Leonard SAVU

Procesare imagini:
Carmen PETRESCU
Ciprian DUICĂ

TIPAR:
VIZUAL-GRAPH